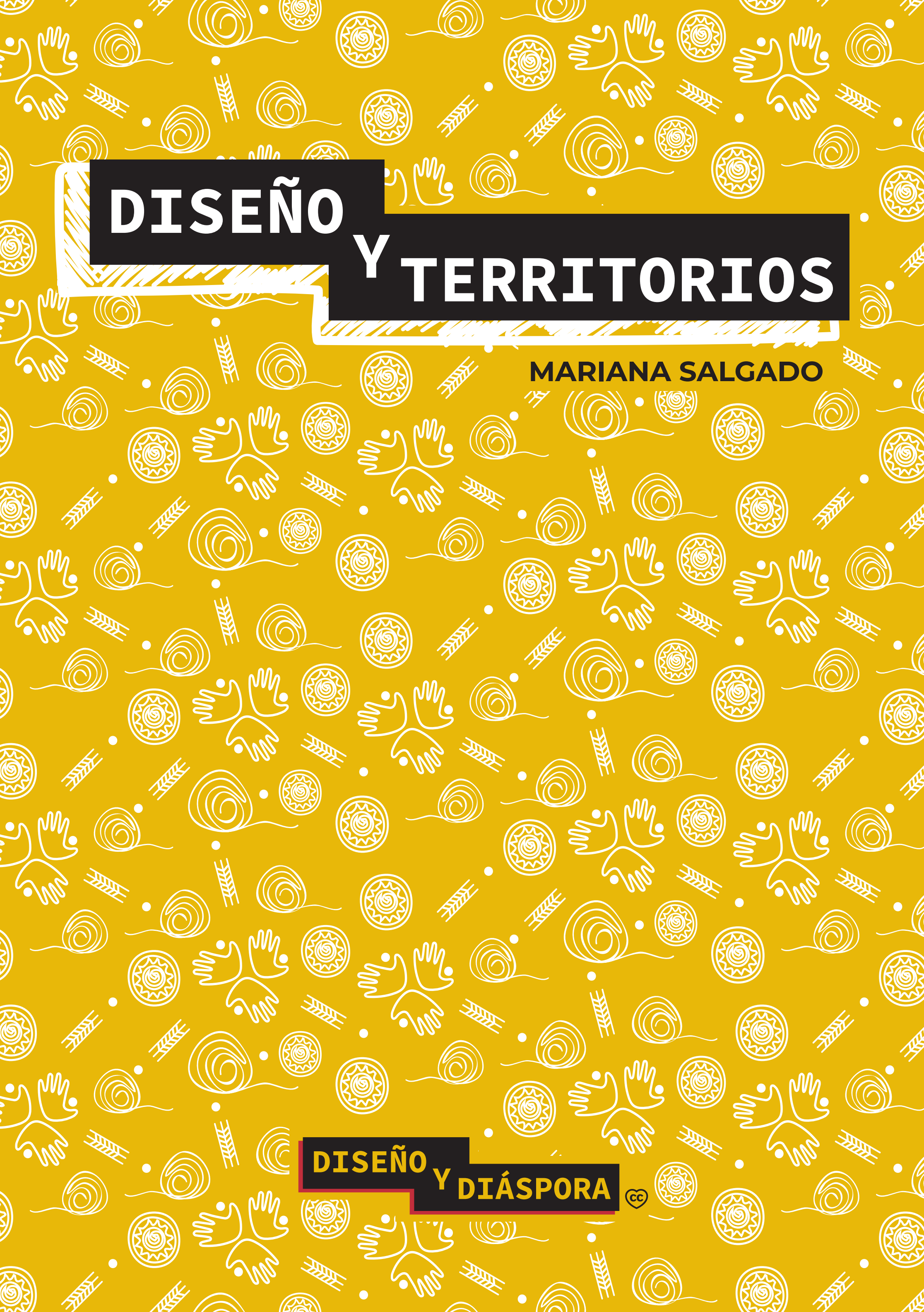
DISEÑO Y TERRITORIOS

MARIANA SALGADO



DISEÑO Y TERRITORIOS

DISEÑO Y TERRITORIOS

MARIANA SALGADO



Salgado, Mariana
Diseño y territorios / Mariana Salgado ; editado por Diego Rosemberg ; Jessica Erizalde ; ilustrado por Manuela Ñiquen Liza. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Salgado Mariana, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-88-5065-8

1. Diseño. 2. Diseño Digital. 3. Diseño Industrial. I. Rosemberg, Diego, ed. II. Erizalde, Jessica, ed. III. Ñiquen Liza, Manuela, ilus. IV. Título.
CDD 760.1

Publicado por
Diseño y diáspora
disenoydiaspora.org

Editado por
Diego Rosemberg

Corregido por
María Teresa D'Meza

Ilustraciones
Manuela Alejandra Ñiquen Liza

Diseño de tapa e interior
Jessica Erizalde Gómez

ISBN: 978-987-88-5065-8

Primera edición: junio 2022
Primera impresión en Argentina: junio 2022

A las y los que se animan a imaginar nuevas colaboraciones
en nuevos territorios.

A todas y todos los entrevistados. A los que me recomendaron
entrevistados y entrevistadas. A los que nos escuchan
en *Diseño y diáspora* y nos cuentan sobre su experiencia,
y a los que nos escuchan en silencio.

Índice

PRÓLOGO

Mujer, indígena y diseñadora

Por Alexandra Cuarán Jamioy

Al escuchar las entrevistas que hace Mariana Salgado en la serie de podcast *Diseño y diáspora* y al leer las que selecciona para este libro, simplemente hago una pausa y me pregunto, ¿por qué yo?

Soy una mujer indígena del resguardo camëntsá biyá del Valle de Sibundoy, Putumayo (Colombia), admiro el territorio donde vivo y tan solo conozco algunas montañas gigantes de Los Andes. Soy nieta y heredera de sabias mujeres tejedoras o *jecoyëng*, como se dice en mi lengua materna; bisnieta de caminantes de ríos y selvas. Soy Alexandra Cuarán Jamioy, quien aún sin conocer la magnitud del mar o tener visa para viajar, estudió, y gran parte de su vida fue construida en Bogotá, Colombia. En mi *alma mater*, la Universidad Nacional de Colombia, llegué a ser profesional en Diseño. Pero todos estos sentipensares hicieron, una y otra vez, que volviese a Bungbe Btsanamama o Madre Tierra.

Con el tiempo vuelvo a mis accionares con la comunidad en Sibundoy, vuelvo a tejer, a entender la urdimbre y la trama de los tejidos de *bungbe tabanok* (nuestro pueblo), con otras mujeres *batas* (tías) y *mamitas* (abuelas). Es aquí que esos hilos que aprendí a hilar desde otros espacios físicos y simbólicos donde he estado se hacen presentes con la llegada de la investigadora y diseñadora Andrea Botero y de una u otra manera me enlazan con Mariana Salgado, a quien me presenta. Con ellas retorno en parte a los haceres como construcciones de vida y memorias, que un día también me cuestionaron en esta disciplina del Diseño. Siento que soy arte y parte de este camino de los diseñadores, pero también soy esencia de mujeres indígenas cuyos haceres se caracterizan por tejer cosmovisiones, por graficar narrativas de vidas, territorios, dioses y espacios subjetivos que se pueden leer estando y sintiendo en el territorio.

Desde estas conexiones con la vida, la experiencia, los conocimientos, se me encarga la tarea de sembrar palabras en este prólogo, como elevando un tejido nuevo de saberes a partir de la escucha, percepción

e introspección de acertadas experiencias del diseño en comunidades. Ese diseño que se construye con territorialidades, cosmovisiones y sentidos comunes de grupos humanos y no humanos, contados en este libro a partir de las conversaciones del podcast *Diseño* y *diáspora*, un espacio digital que reúne un conjunto de entrevistas para indagar y visibilizar procesos y propuestas al diseño desde los mismos diseñadores. Aquí se propone una apertura a sus haceres a través de diferentes charlas, donde asoman variadas visiones del diseño con nuestros estimados caminantes, los entrevistados, que un buen día se sentaron con Mariana Salgado a compartir y explorar otros discursos desde la experiencia, lo común-unitario, la reciprocidad, el "Diseño otros Diseños", como dice Alfredo Gutiérrez para referir a esa conexión entre viejas y nuevas prácticas, incorporando también las ancestrales, en ese mundo que no es único sino un entramado de mundos. Y esas otras alternativas en haceres transversales del diseño denotan pasión y emoción por el territorio que los adoptó.

Al conectar con *Diseño y diáspora*, intento guardar una especie de diálogo con mis propias anotaciones e ideas, estableciendo ciertos conceptos y experiencias que reflejan el diseño como un conjunto de relaciones representadas a través de diferentes adjetivos que complementan la acción de diseñar.

Escuchando y leyendo la variedad de aportes o experiencias, procuro entender la información, interpreto las distintas visiones y versiones, tanto de los profesionales como de los participantes de las comunidades. Tejo estas diferentes aproximaciones del diseño como si fueran hilos con características particulares en sus texturas, colores y materiales.

Como un punto de partida en las nuevas formas de vislumbrar el diseño, en la conversación con Arturo Escobar, encuentro saberes localizados y diferenciados; este pone en evidencia a las comunidades, a los grupos humanos en los territorios, y a las ontologías del diseño dentro del discurso de posdesarrollo, como una apuesta por la transformación, por la recomunalización, por la reinterpretación y reintegración social. Con este discurso, voy en paralelo con cada uno de los invitados por Mariana Salgado, en quienes resuenan palabras clave como: comunidad, trabajo comunitario, identidad, culturas, otros diseños, ruralidad, colectividad, pluriversalidad, entre otras. De este modo, comienzo un tejido desde la urdimbre de la experiencia con puntos en común que constituirán la trama de los quince expedicionarios y visionarios del diseño.

La entrevista con Claudia Garduño García, quien desarrolla un proceso de diseño con comunidades en México, me emocionó con términos y frases como "libertades humanas" y "expansión de libertad", dentro de manifestaciones individuales y comunitarias de estilos de vida propios, identitarios y culturales. Ella, en su vivencia en una comunidad maya de Yucatán, se enfoca en aportes entre el diseño, la artesanía y haceres tradicionales para que estos, a su vez, puedan no solo ser un medio de bienestar sino de seguridad desde un marco económico y político, al generar garantías de calidad de vida, subsanando carencias. Es así como puedo comprender que estas manifestaciones de haceres son mecanismos de autorrealización y autonomía para la comunidad, donde promulgar esas libertades humanas de las que hablan las profesionales permite formas de apropiación de un legado de cultura material e inmaterial.

En el trabajo de Claudia, localizo una serie de percepciones de otros invitados a *Diseño y diáspora*, en cuyas experiencias se habla de libertades en las comunidades que desembocan en autonomías y deconstrucciones. Tal es el caso de Diana Albarrán González, quien con sus distintos momentos de vida apoyando el trabajo de mujeres en contextos de interculturalidad en diferentes latitudes –Chiapas, Guadalajara, Valencia, Auckland, entre otras ciudades– posibilitó el intercambio de conocimientos, los cuales van hilando con "tensión y flexibilidad" otras formas de investigación colectiva.

Mariana Salgado también transita por esas libertades, autonomías y descolonizaciones en la charla con María Rogal, quien nos introduce en el codiseño en comunidades indígenas, considerando que el rol del diseño está en comunicar e informar, partiendo de la idea de que "el diseño cambia el mundo desde el punto de vista de que la gente crea sus propios contextos". María Rogal nos convoca a trabajar con la gente dentro de lo pluriversal de sus contextos y es importante que haya participaciones, diálogos, horizontalidad de trabajo con nosotros, que somos parte de la ruralidad y de los territorios en cuyas cosmovisiones todos los seres somos invitados temporales.

Con estas primeras conocedoras de mundos –Claudia, Diana y María–, puedo identificar algo de mis haceres como mujer indígena y como diseñadora, en una comunidad donde cada hilo cuenta, y entre varios de ellos se arma una pieza textil que es una narrativa para construir y contar lo propio. Desde aquí, me cuestiono qué tanto los demás o los de afuera logran ver, leer y sentir de lo nuestro. También me pregunto sobre los lí-

mites de hasta dónde debemos “ofertar” nuestro trabajo, considerando que esas otras visiones de mercado, los marcos de las políticas públicas y los considerandos socioculturales a los que responden son externos a las autonomías y jurisdicciones indígenas.

Aquí, las palabras de Arturo Escobar continúan en mi mente: podemos pensar en el diseño como propuesta para diseñar otros mundos, y que sea una creación o aporte filosófico alternativo a la tradicional forma de entender, vivir, pensar y construir la producción y el consumo. ¿Puede ser el diseño una alternativa, una filosofía, una propuesta o una invitación?

Avanzando en el ejercicio de tejer palabras, me encuentro con otras miradas del diseño que abarcan aproximaciones sociales, humanas y comunitarias. Es así que los diseñadores, desde sus distintas posiciones profesionales y escenarios académicos, coinciden en los procesos y/o metodologías. Sentada al pie de esta *guanga* o telar de experiencias, cruzo otro hilo en espacio y tiempo, abordando aportes desde la tecnología, la academia y la innovación, tal como lo plantea Alex Freese. Su posición parte de crear experiencias en las comunidades para estudiantes de Diseño, con la exploración en metodologías de codiseño, desde el desarrollo de capacidades y habilidades de todos los actores que se encuentran en espacios de formación, como las cumbres de Diseño (*summits*), fortaleciendo la creación e innovación como un compromiso social y comunitario con otras formas de ejercer la disciplina.

En una línea similar a Alex Freese, están Pedro Reynolds y Omar Crespo. Hablan sobre la intersección del diseño comunitario, la educación y la tecnología: otras formas de trabajar con comunidades con vistas a futuros posibles. Consideran lo comunitario desde experiencias inmersivas en investigación y acción, donde se evidencian otras maneras de hacer investigación transformadora de los modelos de diseño tradicionales. Los tres muestran miradas diferentes sobre el trabajo en las *summits* con las comunidades y los diseñadores. Reflexiono en cuanto a cómo se les hace llegar este tipo de espacios de participación a comunidades étnicas y campesinas, en territorios alejados no solo geográficamente, sino también por cuestiones políticas, económicas y culturales. Asimismo me pregunto qué tan verificables son los procesos previos que demuestran las necesidades o diagnósticos de estas comunidades. Y, finalmente: ¿hasta qué punto es importante para las comunidades intercambiar procedimientos con estudiantes e investigadores? ¿Cómo es la relación de beneficio en ese

intercambio? ¿Qué se crea? ¿Qué se transmite? ¿Qué se guarda? ¿A quién sirve? ¿Qué diseña el diseño?

Paralelo a estos cuestionamientos propios, desde una experiencia en un espacio personal de un grupo de investigación, puedo tener un acercamiento a la experiencia entre la academia y la comunidad a través de la invitación que en algún momento me hacen Eliana Sanchez-Aldana y Tania Pérez-Bustos en textiles testimoniales. Se pudo apreciar cómo las aplicaciones de la tecnología incluyen y pactan con el hacer de las mujeres, sus tejidos artesanales. Estas dos mujeres desde sus distintos espacios de trabajo académico y disciplinas remiendan corazones, emociones y sanan a mujeres que de una u otra manera nos hemos visto afectadas por un marco de conflicto, violencias e invisibilidades. Eliana, Tania y todo el colectivo de "trapólogas" remiendan, tejen y entretejen las voces en narrativas para cada pieza textil, contando memorias y esperanzas de mujeres. Su hacer llevó nuestros tejidos a escenarios urbanos, y allí muchos se detuvieron a escuchar las voces de los territorios, de tal manera que para nosotras contar a viva voz nuestras cuitas de territorialidades en una pieza textil fue un reconocimiento, una vinculación para construir arte, tecnología y conocimiento en colectivo.

Mientras hay tejidos que hablan de sentires colectivos, también hay espacios de reflexión y acción directa, como el trabajo que realiza Silvia Mata-Marín, quien ubica la disciplina del Diseño como actividad política. Desde su experiencia con migrantes, remite a "nuevos roles del diseño en otros contextos" y aboga por un diseño hecho por y para otras, otros y otres. Aquí se pretende llegar a entender y desarrollar el diseño en otros contextos, desde una mirada fácil de comprender entre los actores, con un manejo del léxico en términos pronunciables y asequibles desde los lenguajes latinoamericanos, hasta llegar a otros temas con los cuales discrepo, en cuanto a que Silvia le da una globalidad de concepto al término *diseño* como verbo, que se materializa en elementos de regulación social y política, tales como el "diseño de las políticas públicas", frente al hecho de que el Diseño como disciplina no regula ni crea marcos normativos como mecanismos estatales. Pienso que se pueden llevar a cabo procesos o accionares interdisciplinarios y participativos, transversales, y que se puede articular la organización estatal y de gobernanzas con prácticas del diseño social, diseño comunitario, diseño étnico, y todos los adjetivos que refieran a lo comunal. Racionalizo que en una globalización y en un sistema gubernamental contemporáneo, el diseño es un asomo del tra-

bajo con el otro, la otra y les otres, pero aún considero que hacen falta integraciones con otras disciplinas que son mecanismos de regulación de las sociedades, por ejemplo, la política estatal.

En esta analogía de tejer discursos, experiencias y vivencias desde el interior de las comunidades con los aportes al diseño, me encuentro con el trabajo social y la estrategia de colaboración con artesanos en Guatemala de Lula Capriel, en los que plantea la idea de revitalizar la economía del sector artesanal a través de mejoras en las dinámicas y estrategias desde un "diseño participativo, entre la academia, el gobierno, la cooperación internacional y la organización de la sociedad civil". Con el testimonio de Lula, se ve cómo la artesanía describe y narra a un territorio, con lo cual el gobierno se conecta para promocionar la cultura creando estrategias e innovación. Puedo reseñar que se privilegia y se parte de los conocimientos y saberes locales, destacando que el diseño acompaña, sin transgredir el saber tradicional y las costumbres, lo cual es implementado por la academia y sus prácticas, potenciado por las políticas del gobierno y la cooperación internacional. Lula detalla el programa "Mi pueblo, mi producto", un recorrido visual sobre la riqueza cultural vinculada a los territorios, convirtiendo a la artesanía en un medio para promocionar una región geográfica.

Por estos caminos que Mariana Salgado describe, recorro los años noventa, época en que los escenarios institucionales del diseño –en cuanto ejercicio de la profesión– se gestan en Artesanías de Colombia S.A., una organización que regula el sector en el país. Hasta allí viajo con la entrevistada Paola Cabrera Viancha, quien trabajó en comunidades rurales indígenas y campesinas en el departamento del Chocó. Paola describe el diseño dentro de otras maneras de "ver, pensar y hacer". Desde sus vivencias en las comunidades rurales, asimila y opta por una forma de labor participativa, en el interior de la comunidad, en modo de *minga de trabajo*, donde hay unos cooperantes, artesanos y diseñadores, practicantes del conocimiento del diseño no convencional, cuyos resultados se traducen en fortalezas, mejores decisiones y relaciones. Al igual que Arturo Escobar, Paola resalta esa sensibilidad ante los haceres de las comunidades, destacando las ontologías mencionadas por el autor, ya que propone partir de ver y sentir el dónde estamos y con quién, para crear dentro del diseño.

Abarcando más allá de la forma y la función, como lo plantea la escuela europea, me aproximo al trabajo de Luis Miguel Hadzich y su experiencia de codiseñar mobiliario educativo intercultural en Perú. Lo comparo con estos talleres donde aprendimos a hacer forma y función pensando

en un usuario. Comienzo por comparar los postulados de la academia con las realidades de los territorios, tal como aquellas que analiza y retoma en diseño Luis Miguel, buscando esas comunidades lejanas en medio de la selva, donde lo único que puedes divisar es la grandeza de la madre naturaleza y la adaptación a ella de las comunidades.

En su trabajo, Luis Miguel afrontó una serie de desafíos que comprendían aspectos tales como el transporte de mobiliario y la obtención de los materiales para construirlos, abordando problemas de los estudiantes, quienes al igual que en otros lugares del mundo acuden a la escuela replicando las metodologías y pedagogías del sistema "maestro-alumno". Pero ese entorno resulta limitado para tales esquemas, y Luis Miguel nos propone reflexionar una Educación Intercultural Bilingüe: cómo se comparte y se da participación a los locales de acuerdo a sus conocimientos, recursos y prácticas culturales en un proceso inclusivo, autosostenible y autónomo. Entre otros adelantos de inclusión y acceso a las comunidades, considerando las políticas de Estado, va más allá y analiza las características de la población y elementos diferenciales que le permiten al diseñador entablar de una mejor manera un diálogo con los entornos propios, y busca opciones técnicas como los estudios de antropometría, teniendo en cuenta la identidad y la cultura del Perú.

Dentro de un posible progreso económico a nivel global, se gestan procesos desde las identidades y culturas de las comunidades de zonas apartadas, en este caso en Argentina, con los adelantos en una serie de capacitaciones e intervenciones en comunidades wichis, realizados por Agostina Martino, Natsue Kiyama y Noelia Ponce. Las tres tocan el tema de la identidad desde la autopercepción de los cuerpos a partir de lo que vestimos, aunque por dictámenes en sectores de la moda las tendencias nos encasillen en estándares establecidos. Ofrecen su visión de la "deconstrucción" de la relación con el vestido, la activación de los saberes locales con procedimientos de organización colectiva en cuyo acompañamiento y colaboración aparecen los diseñadores, pero no como "salvadores de las comunidades". Esta relación permite autonomías, empoderamientos y transmisiones culturales: se trata de un proceso de trabajo en el cual el profesional debe "poder desprenderse" de las comunidades –sin desentenderse de un acompañamiento–, donde la historia plasmada en los productos no es la de los diseñadores.

En los procesos narrados en estas entrevistas aparecen, a mi juicio, las formas de acercarnos a las comunidades y cómo desde lo local y territorial

podemos tener participación con lo propio, potencializando el diseño y sus procedimientos. También podemos llegar a conformar nuevas estructuras que la disciplina debe considerar y permitirse en un espacio de la academia, de la institucionalidad política y gubernamental y en la toma de decisiones económicas, sociales y culturales. Una posibilidad *pluridiversa* del diseño, retomando las palabras de Arturo Escobar, cuyo acompañamiento lo evidenció en toda esta construcción narrativa donde las experiencias de los diseñadores y los integrantes locales de las comunidades son hilos que forman parte de un gran tejido que se manifiesta como unas transiciones o unos surgimientos desde las comunidades, con un pensamiento y proceder crítico de la disciplina.

Puedo reconocer en las diferentes entrevistas la forma en que cada vivencia, cada aproximación al diseño, resuena en mí, en lo que he vivido, en lo que he aprendido, en el conocimiento transmitido por mis ancestros y que es palpable en mi comunidad. Resuenan en mí aquellas consideraciones que cuestionan a las enseñanzas de la academia, reflejadas en las primeras aproximaciones a la disciplina, con enfoques y visiones eurocéntricas, antropocéntricas, modernas, patriarcales, dominantes y con una presión enfocada en la competitividad. Los aportes nos dejan entrever perspectivas desde lo local, con una apertura a la cooperación, que dan la bienvenida a discusiones en torno a la vida como centro de todo, a la sostenibilidad como base, a la diversidad como respuesta. Entonces, en este sentido, cabe preguntarse: ¿como vemos la vida, la diseñamos? ¿Como diseñamos, vemos la vida?

Reconocí que estas inquietudes, que bullían en mi interior, fueron entendidas y expresadas a través de las palabras de Arturo Escobar, Eliana Sanchez-Aldana, Diana Albarrán González, María Rogal, Paola Cabrera, Luis Miguel Hazdich y los demás *sentipensadores*. Cada uno fue como un hilo que se entrecruzaba con los de mis ancestras, con mi territorio, con mis experiencias, mi formación. Y como para tejer es mejor estar acompañada, en el camino encontré a Nathaly Pinto –que epiloga este libro–, con quien tejo percepciones de los invitados y quien me permitió, a través de su entrevista, asimilar el sentido de la visión del diseño desde el sur. Además, Nathaly considera la construcción de una red de participantes en experiencias, procesos, proyectos y acompañamientos de diseño como apuesta para desarrollar e imaginar otras y nuevas formas de vivir. Se trata de conexiones que aprovechan las capacidades, el producto de diseño participativo, las articulaciones con los espacios civiles organizados que

reúnen a investigadores, a la academia, a las comunidades indígenas, a los estudiantes, para construir territorialidades.

Los aportes de Arturo Escobar a las visiones de los reconocidos invitados por Mariana Salgado que se convierten en nuestros acompañantes me inspiran una construcción con las experiencias, con las nuevas formas de ver, escuchar, practicar y acompañar a las comunidades, desde la disciplina del Diseño, y que al final dejan cuestionamientos presentes y futuros que resuenan en mí y todavía no logro expresar, pero puedo entrever que, aunque no haya respuesta definitiva, otras economías, otros futuros, otros diseños, otras perspectivas, son posibles.

SILVIA MATA-MARÍN

Todo diseño es político

22 | 10 | 2020

Silvia Mata-Marín es una diseñadora e investigadora de Costa Rica. En su país estudió Diseño Gráfico, una carrera de corte tradicional y manual, en la que desarrolló destrezas de ilustración y caligrafía. En su tesis de doctorado, estudió cómo el diseño se usa para perpetuar la ilegalidad y cómo resulta funcional, a través de sus prácticas, para naturalizar categorías como personas migrantes, indocumentadas, refugiadas o residentes. “Todas estas categorías requieren de la efectividad del diseño para ser impuestas o verificadas. El diseño ha sido tan eficaz y efectivo para establecer estas diferencias que rara vez estas designaciones son puestas en cuestión y discutidas por lo que son: imposiciones de la modernidad y absolutamente artificiales.”

Mata-Martín comenzó a trabajar en agencias de publicidad, pero se dio cuenta de que era un ámbito que no le gustaba demasiado. Retomó sus estudios y cursó una licenciatura en Fotografía Documental. Durante un año, realizó un ensayo fotográfico sobre los caminos migratorios que realiza cada temporada una población indígena llamada ngnobe-guble, entre Panamá y Costa Rica, para recoger el café. Tras concluir su licenciatura le quedó la interrogante de cómo vincular el tema de la justicia social con el diseño.

¿Trabajaste con inmigrantes en varios proyectos?
Sí, fui a estudiar en los Estados Unidos. Hice una Maestría en Diseño Social que estuvo relacionada con el derecho migratorio y trabajé sobre el tema junto a una ONG en Washington D.C. Esto fue durante el gobierno de Barack Obama y coincidió con una ola migratoria de habitantes de Centroamérica hacia Estados Unidos. Implementamos un plan piloto, que consistía en rediseñar la comunicación que se brindaba a los inmigrantes para que entendieran el sistema migratorio de Estados Unidos. Pero justo llegó el gobierno de Donald Trump y todo ese proyecto que trabajamos desapareció de la noche a la mañana.

Vos tenés un video en el que se habla a los menores y se les cuenta de forma clara y lúdica sobre sus derechos y cómo contactar con gente que los puede ayudar en el proceso migratorio. ¿Ese video era parte de tu maestría? ¿Se lanzó públicamente?
Sí, está en mi cuenta de Vimeo. Hay que entender que ese video se hizo en un contexto político muy diferente al de ahora. Lo hice en combinación con el Departamento de Seguridad Interna (Department of Homeland Security) y con la ONG con la que trabajé. El video que tengo en Vimeo es una versión más corta del producido originalmente. Esta versión se usó para una exposición que se llama “Descubre la Frontera”. El video, en realidad, solo se vio en la exposición porque es propiedad intelectual de las organizaciones con las que yo trabajé y como el programa se archivó, el video también quedó archivado. No se puede compartir.

¿Seguiste trabajando con el tema de la inmigración?
La pasé fatal desde que quedó electo Donald Trump y cancelaron nuestro programa. Me parecía que el mundo era un peor lugar y empecé a pensar mucho en el poder político del diseño y la relación que hay entre diseño y política. Me interesa ver el diseño como una actividad política y a raíz de eso me fui a cursar un doctorado. Tenía dos razones: primero, porque quería explorar más esta relación entre política y diseño; y segundo, porque yo siempre tuve presente que quería volver a Costa Rica para vincularme con la docencia. Para poder volver y ser docente necesitaba hacer el doctorado, porque en la academia existen estas relaciones jerárquicas que lo demandan. El doctorado fue una oportunidad de dedicarme cuatro años a hacer la investigación que me apasionaba y seguir con el tema de la migración. Antes del doctorado estaba muy enfocada en el poder

transformador del diseño. De repente, en el doctorado tuve una mirada hacia dentro del diseño para entender cómo se diseña el poder y qué participación tiene el diseño para materializar y para ejercer las relaciones de poder. Mi tesis se basa en eso.

En tu tesis, decís que el diseño es cómplice de crear y perpetuar la ilegalidad de alguna gente. Señalás que es el diseño el que hace a los migrantes ilegales y proponés redistribuir materialidades como forma de emancipación. ¿Qué significa todo esto?
Mi tesis parte de una posición ontológica del diseño: diseñamos mundos y estos mundos, a su vez, nos diseñan a nosotros. Parto del hecho de que hemos diseñado un mundo en el que hay migrantes o hay seres humanos que son considerados ciudadanos, y hay otros seres humanos que son considerados ilegales. Dentro de esos migrantes hay una escala, los que están en un extremo son más vulnerables y suelen ser los indocumentados. En esta tesis, digo que la condición de indocumentado es una condición diseñada, o sea, que solo existe para ciertos diseños. Inclusive, la indocumentada es una condición muy reveladora porque una persona sin documentar es a quien le hace falta una serie de documentos que han sido diseñados y que caben dentro de los sistemas de organización de poblaciones. Los sistemas son complejos y estos documentos son el punto de entrada a ellos. Paradójicamente, en ese tipo de diseños no entramos los diseñadores. Nosotros no creamos ese proceso, pero hay un proceso diseñado porque hay una intención detrás. ¿Cómo podemos entender desde la disciplina estos procesos "diseñados"? En mi tesis, desarrollo esta postura del diseño como la materialización de lógicas y prácticas. Desde esta posición ontológica –el diseño diseña y diseñamos porque somos diseñados–, planteo dos posturas. La primera: los diseños fronterizos, que son aquellos donde no intervienen diseñadores, sino que son diseñados a partir de la lógica estatal. Son procesos que estructuran la sociedad y son cuestionables; sin embargo, están naturalizados y dentro de esa naturalización el diseño cumple un rol importante en cuanto a las distinciones sobre qué es un migrante, un ciudadano, un indocumentado o un refugiado. La segunda: los diseños de contestación, que son los diseños que surgen a partir de ser indocumentado, situación desde la cual estos migrantes son capaces de generar nuevas materialidades desde su posición ontológica. A eso me refiero cuando hablo de prácticas emancipatorias, porque son capaces de llenar esos huecos estatales, a partir de sus propias posibilidades y sus propios diseños.

Trabajaste con un grupo de mujeres nicaragüenses que vive en Costa Rica sin papeles y observaste que este diseño contestatario tiene una lógica más comunal y solidaria. ¿De qué manera se manifiestan esas características?

Estas mujeres viven en un antiguo relleno sanitario que se llama Río Azul, alrededor de este lugar proliferaron muchos asentamientos informales en los que vivían las personas que se ocupaban de clasificar los desechos. Cuando se clausuró el relleno, esa infraestructura quedó y estas viviendas siguen siendo informales, sin embargo hay también una formalidad allí dentro. Por ejemplo, para un indocumentado lograr que alguien le alquile una vivienda es muy complejo porque básicamente el requerimiento es ser documentado. Lo que estas mujeres han encontrado es que pueden alquilar las casas que están en ese lugar, en Río Azul, precisamente porque son lugares informales y rige una economía informal en todo sentido.

Dentro de esos espacios informales, hay diseños que vienen desde la condición de mujer, como el sistema de cuidado de niños que opera por fuera de los sistemas estatales de cuidado, a los que estas mujeres no pueden acceder. En ese mismo lugar no llega el agua potable. Hacer un acueducto y el alcantarillado sería de un costo prohibitivo por la geografía del lugar, pues es una ladera empinada, entonces lo que hicieron fue poner un sistema de rebombeo a la mitad de la montaña para que la gente pueda ir a surtirse de agua potable. El problema es que cargar agua es muy complicado, porque es muy pesada y son unas cuestas muy empinadas. Entonces estas mujeres han desarrollado prácticas solidarias en donde si alguien sube con agua, trae para todas y se ahorran subir muchas veces. Otro caso fue el de una mujer que recién había venido de Nicaragua hasta Río Azul y para acceder al servicio eléctrico, trató de hacerlo por los canales formales, pero como vivía en un asentamiento informal, la institución estatal que provee electricidad no le quería proveer el servicio. Entonces, la contactaron con un electricista de Río Azul que podía conectar su casa a una red de electricidad informal o irregular, por no decir ilegal. Una vez que consigue flujo eléctrico para su casa, se da cuenta de que no hay alumbrado público, ve que la gente regresa de su trabajo muy tarde. En Río Azul hay una serie de trillos, una serie de caminos muy angostos, compuestos en su mayoría por escaleras, para que las personas puedan movilizarse a pie por la ladera del cerro. Son caminos empinados, peligrosos, tanto por su estructura como por su oscuridad. Esta mujer consiguió una serie de lámparas que conectó desde su casa

para alumbrar la calle de afuera. Estas personas están tomando algo que les fue negado y es exclusivo de la lógica estatal, pero lo devuelven a la comunidad que también está privada de eso. Es un punto de vista solidario y colaborativo. No es tomar ilegalmente electricidad para ella sola, sino que cuando pudo la repartió.

De alguna manera lo que vos estudiás es el diseño de la gente que no estudió diseño, el diseño espontáneo.
Sí, son las materializaciones de otras lógicas que existen y que son diseñadas pero no están elevadas a la condición de diseño porque no lo hacen, entre comillas, diseñadores con mayúscula, o diseñadores formales, y no por ello dejan de ser diseños. Son buenos diseños que surgen de la necesidad. Lo importante es entender que las personas no quieren robar un servicio, pero deben ingeniarse la forma de acceder a ellos.

¿Cuál es el mensaje que querés darles desde tu investigación a los diseñadores que trabajan en los diseños estatales?
Lo que yo quería, con todo esto, es adoptar una posición crítica del diseño. Los diseñadores son capaces de generar cambios y, a su vez, creo que esos cambios son progresivos. A los diseñadores quizás les falta más pensamiento crítico y una mirada más interna de lo que está haciendo el diseño. Me parece importante que el diseñador evalúe hasta qué punto está perpetuando estos sistemas de poder y de exclusión y de qué manera puede intervenir de forma mínima, aunque sea, dentro de ellos. Utilizar otras lógicas o ayudar a estas lógicas de comunidad y solidaridad para que proliferen podría ser un camino. Todos los diseños fronterizos están hechos para romper con la solidaridad y la comunidad porque son formas de organización que son marginales al Estado pero altamente funcionales. Sin embargo, el Estado las encuentra intimidantes.

¿Tendríamos que estudiar más estos diseños informales para nutrirnos de ellos y de alguna manera legalizarlos o darles una legitimidad?
Sí, este tipo de diseño merece otro lugar y ser sacado de la ilegalidad. Emergen desde otra lógica. Estas personas no se consideran ilegales, se consideran personas excluidas. Para el diseñador es importante entender de dónde vienen estas prácticas y tratar de ver de qué manera se pueden integrar al sistema. Porque estos sistemas deberían orientarse a dar dignidad a las personas. Parte del diseño centrado en las personas, muchas

veces, se concentra en la persona. Mi postura es crear un diseño concentrado en la lógica, la fuerza que motiva al diseño y a esa racionalidad que empuja esas materialidades. Los seres humanos podemos tener muchas lógicas a la vez y su materialización puede llegar a través del diseño a grupos poblacionales que las reproduzcan. En vez de pensar en el individuo, se debe pensar en la lógica.

¿Deberíamos seguir una lógica que se alinee con ciertos valores, para hacer un diseño ético y darles dignidad a las personas?
Exacto. Mi único esfuerzo es tratar de rever el diseño centrado en las personas desde el punto de vista de que una persona es compleja, ambigua, contradictoria, y sus prácticas o acciones son la forma de materializar su mundo, que responden a varias lógicas, que muchas veces son el producto de procesos de exclusión, como es el caso de los migrantes. Si entendemos esas lógicas, vamos a dejar de reproducir el discurso de lo legal y lo ilegal en cuanto a las personas.

Vos presentaste junto a un grupo de estudiantes de doctorado una ponencia en el Congreso de Diseño Participativo, donde propusieron un glosario de diseño multilingüe. Y también hacen una crítica a los diseñadores que usan palabras en inglés. ¿Por qué necesitamos un glosario?
Lo estamos creando. Más que un glosario multilingüe, lo llamamos un Pluriglosario, para decir muchas palabras diferentes y describir variedad de acciones que tal vez son iguales. Esta duda surge a mi regreso de Estados Unidos, porque toda mi experiencia en el diseño participativo, en el diseño social y en la investigación nace en Estados Unidos, en un contexto específico que es la academia. De repente, vuelvo a Costa Rica a hacer la investigación para mi tesis con las mujeres de Río Azul, muchas de ellas tenían niveles de educación bastante bajos, y encuentro barreras culturales importantes que yo entendía hasta cierto punto, pero no fue hasta que llegué a Costa Rica que me llevé la sorpresa de que no sabía cómo decir las cosas. O lo que decía no tenía sentido en el contexto en que estaba. La comunicación no era fácil.

En el doctorado, había un grupo de mujeres latinoamericanas, y hablando con ellas apareció la misma inquietud porque todas sentimos el arraigo a cada uno de nuestros países en los que queremos hacer investigaciones, pero de repente nos damos cuenta de que no tenemos las herramientas, ni siquiera la más básica: el lenguaje.

La razón por la cual queremos hacer este Pluriglosario es porque somos conscientes de que mucha gente dedicada al diseño participativo trabajará con comunidades que han desarrollado sus propios lenguajes, palabras y formas de comunicar acciones y materialidades. Y, a veces, estos ni siquiera corresponden al lenguaje de diseño en castellano, inglés o lo que sea. Son lenguajes desarrollados desde cada contexto particular. En mi caso, con estas mujeres, no se podía hablar de materiales, pero sí de cosas en concreto. Había un lenguaje muy contextualizado y local. A lo que queremos llegar, es a que resulta importante respetar el lenguaje que estas comunidades han creado y no tratar ni de apropiarse, ni de imponer el lenguaje que viene desde el diseño.

Ustedes dicen que no es una traducción sino una interlocución cultural. ¿Cuál es la diferencia?
Es decir que bajo otras formas de pensamiento, cosmovisiones e ideologías, lo que yo califico como colaboración para una persona que maneja otras formas de interacción con sus compañeros y semejantes es un tema de especificidad cultural. Pasa mucho con palabras que están internalizadas en el diseño. Por ejemplo, *stakeholders* (actores, participantes o personas que son parte de un proceso o proyecto). Si yo llego a hablarles a las mujeres de Río Azul de *stakeholders*, no tiene sentido. Ninguna traducción de esa palabra tiene sentido para ellas, entonces la oportunidad de que ellas desarrollen sus propias palabras para definir estas relaciones es interesante.

Nosotros también deberíamos desarrollar esas palabras para incorporarlas en nuestro vocabulario.
Exactamente. El Diseño, con *D* mayúscula, y el pensamiento de diseño (*design thinking*) están muy empapados de esa mentalidad de la innovación entendida desde el modelo del capitalismo y el neoliberalismo. Estas palabras son heredadas de allí. Tenemos que repensar el Diseño porque está en un lugar muy bueno para repensarse, reflexionando sobre qué es lo que se diseña ahora, dentro de qué modelos de pensamiento opera, dentro de qué estructuras y superestructuras económicas puede operar y cuáles otras puede abrir. Me parece que el tema del lenguaje y el idioma es importante también repensarlo para no repetir esos modelos de pensamiento. Si estamos hablando de nuevas economías colaborativas, por qué vamos a utilizar la palabra *stakeholder*, que viene de este legado capitalista.

Vos decís: "Los diseñadores comprometidos con el diseño social y participativo no tendríamos que estar imponiendo vocabulario anglocéntrico, sino un vocabulario que esté contextualizado". ¿Podés dar un ejemplo de vocabulario contextualizado?
Básicamente, en vez de llegar a una comunidad a decirles "vamos a hacer un taller de *Design Thinking*", podríamos decirles "vamos a hacer un taller de generación de ideas a partir de problemas que ustedes identifiquen". Vamos a generar una metodología y un proceso que los haga partícipes a ellos, que nos digan cómo es que han hecho para generar este tipo de procesos de ideación o generación, a partir del lenguaje que ellos conocen. Inclusive con procesos que son tan básicos como el tema de la empatía, no estoy segura de que todas las comunidades locales utilicen este concepto, pero sí tendrán palabras, formas y conceptos para definir empatía.



La cuestión también es que en el momento en que estás trabajando en un contexto o territorio tenés que ser muy consciente y aprender o encontrar esas palabras para apropiarte del vocabulario.
Sí, el primer trabajo de un diseñador es entrar al lugar, callarse y escuchar, porque es importante entender la forma en que la gente se comunica, cuáles son sus canales de comunicación, cuáles son los lenguajes que utiliza y las relaciones que hay allí.

¿Qué te ves haciendo en el futuro?
Ahora empiezo mi trabajo como docente en la Escuela de Artes Plásticas de Costa Rica, hay una Carrera de Diseño en esa escuela. Creo que hay mucho trabajo que hacer para entender que el diseño contempla una dimensión política y no es un mero arte aplicado. Me emociona estar en la universidad en la que estudié, que cuenta con un pensamiento muy humanista, con un legado de acción social muy intenso. Mi participación será mitad docencia y mitad acción social, lo que implica que puedo hacer trabajo con comunidades.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 173
El diseño como actividad política
(Costa Rica / EE.UU.)



ARTURO ESCOBAR

Transformar mundos

07 | 01 | 2021

Arturo Escobar es un antropólogo colombiano nacido en Manizales en 1952. Da clases en la Universidad de Carolina del Norte y sus áreas de interés son la ecología política, la antropología del desarrollo, los movimientos sociales, la ciencia y la tecnología. Desde hace muchísimos años, su pensamiento inspira y guía el trabajo de diseñadores de distintas partes del mundo.

¿Quién es Arturo Escobar?

Quién soy yo, es algo difícil de responder. Nací y crecí en Colombia, nací en Manizales y crecí en Cali. Vine a Estados Unidos a hacer una Maestría en Nutrición y Ciencia de Alimentos. Mi educación universitaria en Colombia fue en Ingeniería Química y Bioquímica. Fui cambiando lentamente hasta que llegué a la Antropología. He pasado la mayor parte de mi vida en Estados Unidos, aunque mantengo una conexión muy fuerte con Colombia y América Latina. En los últimos cinco años, he pasado la mitad del año en Cali, entre otras cosas adelantando un proyecto transicional para nuestra región.

¿Qué te llevó al diseño?

Fue algo interesante, una serie de contingencias. Llegué a California a hacer mi doctorado en Berkeley y uno de los profesores era un viejo filósofo de sistemas que se llamaba West Churchman; él había escrito un libro que se llama *El diseño de sistemas de pensamiento* (*The Design of Inquiring Systems*) y se me quedó ese título. Esa idea de que los sistemas con los cuales pensamos eran o pueden ser diseñados. Es un poco la idea también de Foucault, sobre el discurso. Según él, el discurso es algo también estructurado, que tiene reglas de formación, etc. Esa fue la primera influencia, la segunda fue encontrarme en 1986 con el libro de Terry Winograd y Fernando Flores *Comprendiendo a los computadores y la cognición* (*Understanding Computers and Cognition*).

Ellos son muy importantes en el campo de las interacciones humano-computadoras.

Exacto. Me he reconectado últimamente con Winograd, Flores y Don Norman, y estamos pensando qué ha cambiado desde el libro del 86 para tratar de actualizarlo.

¿Y qué ha cambiado?

Muchas cosas. Ha cambiado la relación de los humanos con las tecnologías por la proliferación de los medios sociales en todos los dominios de la vida social. Ha cambiado también toda la perspectiva ecológica de la devastación de la Tierra, eso no estaba en el libro para nada. También ha cambiado en cierta forma la crisis de la supremacía Noratlántica, norteamericano-europea, en cuestiones económicas, políticas y sociales del mundo, sobre todo con el resurgimiento de China. Ha cambiado el pensamiento mismo, sobre todo lo que yo llamo irrupción de la racionalidad, la preocupación por ir más allá del antropocentrismo. Todo lo que tiene que ver con lo poshumano, ir más allá de ese dualismo fundante de la humanidad que es la separación entre lo humano y lo no humano. Todo eso ha cambiado, casi que habría que escribir otro libro.

Pero volvamos a tu camino hacia el diseño.

Hay una tercera influencia en mí: en Colombia, especialmente desde la mitad de los ochenta y principios de los noventa, sobre todo en los campos de educación no formal, de educación para adultos y en el trabajo con comunidades indígenas y afrodescendientes, se empezó a hablar del

Diseño de las Culturas y de cómo las culturas se diseñan a ellas mismas. Y esa idea también se quedó conmigo. Todo esto fue en los ochenta, pero yo no hice nada con esto en términos de diseño hasta que entré a la Antropología. Dentro de los estudios críticos del desarrollo, empezó a surgir la cuestión del diseño especialmente desde un par de preguntas acuciantes. La primera es todo lo que tiene que ver con la ontología, que se ha convertido en una preocupación fundamental. En la Teoría Social, especialmente en la última década, es algo reciente lo que se llamó "el giro ontológico", tanto en Antropología, en la Geografía, en la Filosofía Política, en la Teoría Feminista, en las cuestiones de raza, de etnicidad. Ahora nos preguntamos cómo esa mirada ontológica nos permite ver la realidad de nuevo, de una forma diferente.

La preocupación teórica hoy en día no es solamente por las cuestiones del conocimiento, no solamente por epistemología, sino también por las cuestiones fundamentales: ¿qué es la vida? ¿Qué es lo real? ¿Qué es el mundo? ¿Qué es la Ontología? Entonces, empecé a juntar preocupación ontológica por el cambio social: ¿qué es la transformación social? ¿Cómo se alcanza?

No te quedás con chiquitas cuando empezás a preguntar.

Son preguntas abiertas, no pretendo haber respondido ninguna, sino que uno reformula. Son difíciles porque ni el liberalismo, ni el marxismo ni el postestructuralismo nos convencen del todo para pensar qué es la transformación social. Ahí es donde reapareció el diseño y, especialmente, la necesidad de ir más allá del texto, ir a la práctica, especialmente a la práctica política con movimientos sociales, que en mi caso la he realizado más que todo en Colombia, con movimientos negros, feministas y ambientalistas. Ese fue el caldo de cultivo para volver a pensar en diseño y, a medida que empecé a leer teoría crítica del diseño hacia el 2008, me empecé a encontrar con que había dentro del diseño mismo pensadores y pensadoras muy importantes que ya estaban caminando hacia otra forma de entenderlo, hacia una perspectiva ontológica.

¿Te referís a gente como Tony Fry, por ejemplo?

Definitiva y fundamentalmente Tony Fry es uno de los más importantes. De hecho fue muy interesante porque como resultado de mis primeras lecturas de este tipo, entre el 2008 y el 2011, y de dictar a la vez un seminario de doctorado sobre Diseño, mis pobres estudiantes fueron los

conejillos de Indias de toda esta mezcolanza que yo tenía en la cabeza en ese momento. Estaba aprendiendo esta literatura del Diseño, eso me llevó cuatro o cinco años.

¿Tus estudiantes de doctorado de qué disciplinas eran?
De Antropología y Geografía, fundamentalmente.

¿Entraste al Diseño para entender la transformación social y los movimientos sociales?
Sí, el diseño podía ser una herramienta para el trabajo con movimientos sociales para la transformación social, con una perspectiva ontológica de transformar el diseño del mundo y de los mundos. Esto lo cuento un poco en el prefacio al libro *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*.

Por alguna razón, ese texto le llegó al diseñador Cameron Tonkinwise, quien se lo envió a Tony Fry. Un día recibí un mail de Tony Fry diciendo que le pareció muy interesante, que lo había leído, que él había estado trabajando en una idea parecida desde hace mucho tiempo y que me quería mandar sus libros. Muy generoso, me los envío desde Australia por correo y los leí rápidamente. A través de Tony Fry, conocí el trabajo de Anne Marie Willis y el de Cameron Tonkinwise, y luego empecé a escarbar más en los mundos de la teoría y crítica del Diseño.

¿Qué aprendiste del Diseño?
Aprendí muchísimo, pero básicamente que el Diseño tiene que ver con la construcción de mundo y con pensar sobre qué es la vida. El Diseño ha estado surgiendo, los últimos diez años, como un espacio fundamental para pensar la producción de la vida y la creación de mundos. Esa es la dimensión ontológica del diseño. Ya la traía en la cabeza desde Terry Winograd y Fernando Flores porque ellos se preguntan por qué el diseño es ontológico. Dan una respuesta muy sencilla: porque al diseñar herramientas estamos diseñando formas de ser, estamos diseñando mundos.
El Diseño es diseño de mundos y lo ha hecho, en su gran mayoría, de una forma profundamente problemática y convencional, porque ha sido funcional al capitalismo, al comercialismo, al funcionalismo, al racismo, al patriarcalismo. Todos esos -ismos han sido parte del mundo del Diseño. Empecé a ver que dentro del Diseño estas personas se estaban haciendo preguntas interesantes que yo no encontraba en la Geografía y en la Antropología, por lo menos no de esa forma tan vinculada con cómo

transformar la realidad. Todo se ha vuelto una conversación muy teórica, muy endogámica, muy volcada sobre sí misma, sin mayor vínculo con esa pregunta: ¿cómo transformamos la realidad?



ARTURO ESCOBAR

Los diseñadores, para conocer y entender la realidad, hacemos cosas. A través de la creación, de la acción, se puede transformar esa realidad.
Definitivamente. Ahí está uno de los binarios de la modernidad que es la teoría y la práctica. La Antropología ha sido típica en ese sentido. Está la Antropología aplicada que es otra cosa, y que los antropólogos académicos la consideran como de segunda clase, y está la Antropología académica que es la gran Antropología, la teórica, que va e investiga en el campo, pero que de todas formas no es una práctica. Se puede considerar una práctica, pero después la Antropología la constituye en un escrito, en una monografía, en la teoría. Todos los académicos tenemos que lanzarnos al agua, nosotros no podemos seguir simplemente debatiendo los libros que cada vez leen menos personas, con lenguajes cada vez más abstractos y más rebuscados, que solo entiende un número pequeño de especialistas.

Quisiera que menciones algún caso en el que estuviste involucrado que represente esta idea del diseño autónomo o el diseño pluriversal.
Eso ha venido mucho más recientemente. Mi libro *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal* fue publicado en Colombia por primera vez en el 2016. También se publicó en Argentina. En los últimos años, mi actividad política como activista ha sido con movimientos sociales: afrocolombianos, afrodescendientes y, hasta cierto punto, ambientalistas y feministas. Cada vez trabajo más con colegas y amigas feministas afro, en Cali, y con un grupo de ambientalistas.

Para responder a esta pregunta, tenemos que pensar primero qué es la autonomía y por qué ha estado surgiendo de nuevo como una temática importante en América Latina, como una necesidad de los grupos sociales de base, de los colectivos, para repensar y fortalecer esas comunidades locales. La respuesta para mí es sencilla: la globalización ha sido un proceso profundamente antiautonómico. Ha sido, precisamente, el proceso de robarle autonomía a todo lo local, de imponerse sobre lo local, de descomunalizar y deslocalizar. Hoy vemos que a medida que los grupos van resistiéndose al extractivismo, al despojo de su territorio, al acaparamiento de tierras, de agua, a la gran minería, a la expansión de los agrocombustibles, de los cultivos ilícitos, lo que están haciendo realmente es tratar de mantener cierto grado de autonomía. En ese sentido, todo lo que los grupos hagan, específicamente las comunidades negras indígenas del suroccidente colombiano, que es donde yo trabajo, es intentar la autonomía. Están embarcados en crear lo que llaman planes de vida que les permitan mantener cierto grado de autonomía alimentaria sobre sus decisiones y sobre sus territorios. Desde ese punto de vista, para mí, esos son ejemplos de diseño autónomo.

Cuando decís que trabajás con estas comunidades, ¿quiere decir que intervenís en lo que les está pasando?
También. En el proyecto que tenemos ahora, por ejemplo, una pregunta importante que debemos hacernos los intelectuales, las y los académicos, es, ¿con quién pensamos y desde dónde pensamos? Ya eso es intervención, si empezamos a pensar con y desde los movimientos, con y desde los colectivos que están luchando en los territorios, y no solamente con los cánones académicos, con los libros y las teorías, ya estamos haciendo una intervención, que tiene que ver con visibilizar y potenciar lo que se hace en estos espacios.

El criterio fundamental para trabajar con un movimiento o con un colectivo es entender de manera profunda su proyecto político, y la mayoría de las personas no se acercan a ese nivel, simplemente van y colaboran un poco o estudian un poco y desaparecen, por eso la mayoría de los colectivos no quieren ese tipo de colaboraciones. Las personas que colaboramos nos tenemos que convertir en parte del movimiento. Yo creo que soy un intelectual muy inorgánico de dos movimientos: el feminista y el negro. Yo como blanco o blanco mestizo no pretendo ser parte de un movimiento indígena o un movimiento negro, pero en cierta forma los colectivos mismos te empiezan a considerar y tratar como si fueras parte porque te demandan cierto tipo de posiciones, de actitudes, de compromisos en el día a día. Desde participar en eventos hasta diseñarlos, conseguir financiaciones, escribir denuncias, movilizarse en el territorio políticamente, ir a marchas y manifestaciones. Todo eso es parte de esa actividad política que en América Latina la conocemos y que se hace en los términos "desde abajo" y no en los términos de una izquierda que llega desde arriba. Se trata más bien de una izquierda o un progresismo que se mete en los procesos que están ocurriendo autónomamente en los territorios.

Una de las cosas que a vos te interesan especialmente es el diseño para la transición, y hay muchos teóricos hablando del tema. Una de las preguntas que surge es: ¿cuál es el tiempo para la transición? ¿Debemos vivirla como algo lento, que va calando poco a poco y se va colando por las grietas, o debemos tratar de acelerar esos procesos porque ya no estamos a tiempo para una transición lenta?
Esa es otra gran pregunta abierta que nos refiere nuevamente a la transformación social. ¿Cómo ocurre el cambio social significativo? Requerimos un cambio social radical para salvar la vida y el planeta. Esto podemos vincularlo con otra manera de pensar nuestras formaciones sociales a largo plazo, que nos llega ya no de la Teoría Social sino de la Biología. Son todas las ciencias de la organización, la complejidad y la emergencia. Desde esa perspectiva, son las transiciones que ya están ocurriendo en todo acto de desobediencia a ese capitalismo heteropatriarcal, a esa forma de ser individualizante, descomunalizante, en todo pequeño movimiento y experimento de producir comida localmente, de producir otras formas de pensar y de hacer la economía de los comunes.

Las economías feministas son un ejemplo, porque son instancias de transición. No las veamos como tales porque siempre las percibimos

como muy pequeñas, dispersas, incompletas o locales. Pero son parte de la praxis de la transición. Volviendo a la cuestión de la temporalidad, desde la perspectiva de la Teoría de la Emergencia, una transición no se diseña porque precisamente emerge. Va surgiendo de la dinámica de la vida, desde la dinámica de la tierra hasta la dinámica de los procesos sociales, del capital del Estado, del poder, etc. Eso no quiere decir que no podamos hacer muchas cosas para crear condiciones que propicien ese surgimiento, esa emergencia, y esa es la parte de la organización social con los colectivos, pero teniendo en cuenta que no podemos ni predecir ni controlar, podemos intentar anticipar, poner elementos aquí y allá para que cuando las cosas emerjan se vayan conectando entre sí. Hay mucha gente ahora pensando esa pregunta de cómo se conectan todas esas alternativas radicales de base de los grupos de muchos tipos para que vayan surgiendo rizomas o redes autoorganizadas, convergencias, articulaciones o alianzas entre las organizaciones y así ya empecemos a verlas como alternativas viables y creíbles al sistema dominante, a lo que existe. Hay muchas temporalidades en los muchos mundos que existen hoy en día. Hay una temporalidad lineal, obviamente, hay procesos que se llevan a cabo en términos de causa y efecto, que son relaciones más o menos lineales. Pero hay también procesos no lineales por completo, de emergencias súbitas. En el mundo natural tenemos muchísimos ejemplos de eso y cada vez descubrimos más y más. Hay temporalidades cíclicas, como las teorías del Pachacuti, de los tiempos cíclicos de la vida.

¿Qué son las teorías del Pachacuti?

No soy experto en ellas, una de las personas que escribe muy bien sobre estas teorías es Silvia Rivera Cusicanqui. Es un tiempo de trastocamiento del orden establecido, cuando la dinámica misma de estos órdenes dominantes se empieza a resquebrajar a partir de una crisis profunda, ecológica y social, como en la que estamos ahora. La crisis es del clima, la energía, la alimentación, la desigualdad, la pobreza y de los significados. Es muy importante esto porque quiere decir que se refiere a una crisis ontológica, crisis en el modo de ser en el mundo. El humano se ha alejado mucho de esa forma de ser que le permitía estar en relación con la tierra y en relación con las otras personas. Ese proceso de crisis misma crea la posibilidad de un resquebrajamiento y de un trastocamiento a partir del cual, y como resultado de estos, podrían estar surgiendo procesos de larga data. Esto no pasa de la noche a la mañana, sino que es la creación de

un nuevo orden social, un nuevo orden cultural y ontológico. Una nueva civilización o, si se quiere, una nueva matriz civilizatoria.

¿Y qué tenemos que hacer para apoyar ese orden social, para poder justamente construir esa alternativa?

Tener mucha sensibilidad a lo que emerge. Es muy difícil, porque nuestra sensibilidad está completamente capturada por lo que ya existe: la modernidad basada en individuos descomunalizados que existen en mercados competitivos, a los que les preocupa la productividad, la eficiencia, que tienen una sola verdad dada por la ciencia, que viven en un mundo único, globalizado.

¿Cómo podemos educarnos para estar más conectados con esa sensibilidad?

Últimamente estoy hablando de cinco ejes para pensar estrategias de rediseño a nivel individual o colectivo que nos permitan tener esa sensibilidad hacia lo que emerge e ir caminando en el trayecto de las transiciones. El primer eje, el más importante para mí, es la recomunalización de la vida social. El segundo es la relocalización de las actividades económicas. El tercero es el fortalecimiento de las autonomías. El cuarto, la despatriarcalización y desracialización de las sociedades. Y el quinto: la reintegración con la Madre Tierra, la Pachamama o Gaia. Estos cinco ejes, tomados como un todo para mí, son para ir caminando en la transición hacia el pluriverso, hacia el mundo donde quepan muchos mundos. Enfatizo algunos puntos acá.

La globalización ha sido una guerra contra todo lo colectivo y lo comunal. La experiencia humana, históricamente, ha sido vivir en un lugar y en comunidad. Nos hemos dejado meter ese gol de que somos individuos autocontenidos y autónomos, cuando nada lo es. Esa es la gran lección del principio de relacionalidad o de interdependencia radical, como una nueva forma de entender la vida. Aunque no es nueva, porque siempre ha estado allí, pero la ontología moderna de la separación entre humano y no humano, entre teoría y práctica, razón y emoción, mente y cuerpo, nos dio la creencia de que somos individuos separados de la comunidad, que vivimos en economías separadas del resto de lo social. Recomunalizar es un imperativo muy importante, al igual que relocalizar la alimentación, sin duda. Hay mucho trabajo en ese plano: el concepto de soberanía alimentaria es importante. Relocalizar todo lo que se pueda, muchas cosas que se han ido globalizan-

do y entregando a corporaciones y expertos se pueden volver a hacer localmente. Tenemos mucho por hacer en términos de aprender, sanar, habitar, construir vivienda y alimentarnos. La autonomía es, medianamente, la única garantía de que estos procesos de relocalización y recomunalización tengan éxito local. El cuarto eje es la despatriarcalización y desracialización, que viene de todos los proyectos sociales latinoamericanos. Llevan ya dos décadas diciéndonos que no puede haber descolonización sin despatriarcalización. Surgen todos los feminismos negros, indígenas, autónomos y comunitarios que todo el tiempo dicen qué hay que hacer.

¿Esto surge desde lo individual o desde lo comunal?
En última instancia no hay lo individual, no existe. Las feministas comunitarias están escribiendo unas cosas muy interesantes, especialmente las mayas y aimaras. Una de las autoras que más he leído se llama Gladys Tzul Tzul. Una de las cosas que dice es que existe una concepción equivocada de que una comunidad indígena reprime al individuo, de que no deja que el individuo sea lo que puede ser. Ella dice que no es así. La comunidad potencia y permite que la persona sea lo que es pero, obviamente, dentro de una cosmogonía y una cosmovisión que son comunitarias. Eso de que en la modernidad el individuo puede ser lo que quiera, lo que le dé la gana, es la ideología americana, que es la más intensa en ese sentido: el *self made man* (hombre hecho por sí mismo). Ellos creen que la persona sale de la nada y puede llegar a ser billonaria. Hoy en día sabemos que no es el individuo el que lo hace por sí solo, sino que hay toda una serie de condiciones y de redes que hacen posible que esa persona llamada individuo haga esas cosas.

A mí me gusta la distinción que hay en la Antropología en las sociedades modernas, entre individuo y personas en relación. En las sociedades no modernas, por darle algún nombre, en el Amazonas, en Nueva Guinea, por ejemplo, nadie se concibe a sí mismo como individuo aislado. Esa figura del individuo como lo conocemos en Occidente, como surge en Inglaterra, es parte de un momento particular de la historia, de no hace mucho tiempo, de hace dos o tres siglos.

Los que vivimos en Occidente, ¿cómo podemos hacer de esto algo genuino y constructivo, teniendo en cuenta el diseño para el pluriverso y lo comunal?
Es casi imposible y al mismo tiempo fácil. Casi imposible, porque nos han constituido como individuos y estructuralmente estamos diseñados así, en apariencia desvinculados de todas las relaciones que hacen que sea-

mos lo que somos. Operamos como individuos y tenemos que hacerlo, porque el mundo contemporáneo está estructurado para que funcionemos de esa manera.

Hay un concepto que plantea Rita Segato, en el que hace una diferencia entre lo que llama "el proyecto de las cosas" –la modernidad, el capital, lo objetual– y "el proyecto de la vincularidad", que las personas que estamos trabajando en este campo de la ontología política llamamos el "proyecto de la relacionalidad" o "la interdependencia relacional". Segato dice que lo que encontramos en los feminismos comunitarios es ese proyecto de ser comunidad y de elegir la relacionalidad. Por eso tenemos que meternos ahí. Hay que volver a reconectarse con otros y otras y con los no humanos también. Esto surgió muy claro en un congreso de Diseño Participativo que hicimos en Manizales, Colombia, donde se hablaba de metodologías de diseño participativo. Yo pensaba que si uno realmente adopta una perspectiva relacional radical, la participación y el individuo desaparecen porque siempre estamos inmersos en relaciones. Siempre estamos relacionándonos, esa es la parte fácil, lo difícil es ver cómo se internalizan esas ideas de la relacionalidad.

Decís que desaparece la participación, ¿pero no es inherente a la relacionalidad?
Digamos que es una relacionalidad parcial o débil. Es la que asume que involucra a objetos y sujetos preconstituidos que preexisten a la relación. En la relacionalidad radical nada preexiste a la relación que la constituye. Estamos constituidas y constituidos cien por ciento por la relación, por eso digo que no hay participación. La participación todavía pertenece a la ontología de la separación. La relacionalidad radical nos adentra en ese trayecto de desaprender la ontología de sujetos y objetos pero todavía se mantiene en ella. Radicalizar el concepto de participación es importante en ese sentido.

Entiendo, siempre se habla de hacer participar al otro. Pero si una habla de interdependencia, no existe alguien tratando de hacer participar a otro, la participación estaría dada de hecho.
Exacto. Ves, es fácil.

¿Cómo esta perspectiva pluriversal nos puede hacer entender mejor lo que está pasando con la crisis sanitaria? ¿Estás trabajando en un libro sobre la pandemia?

Es un artículo de un libro colectivo que se llama *Pandemia al Sur*. La pandemia es una instancia más o un reflejo de por qué y cómo estamos destruyendo la Tierra. ¿Qué hay detrás de todo esto? Para mí, por lo menos, el virus surge como un efecto de la destrucción sistemática de ecosistemas, que a su vez es un efecto de esa forma de vivir basada en la separación entre humanos y no humanos. Surge de la ontología moderna occidental, patriarcal, o como quiera que la llamemos. Mientras no transformemos significativamente esa ontología vamos a seguir destruyendo la naturaleza y va a seguir habiendo cada vez más pandemias de este tipo o más graves aún. El cambio climático también es un reflejo de esa misma problemática civilizatoria y, por tanto, de la transición civilizatoria que debemos pensar y abordar con mayor contundencia. La pandemia es una ruptura y una potencia. Pero todo depende de que reinterpretemos significativamente lo que es la vida, los gobiernos, los científicos y las corporaciones. Pero no lo están haciendo, más bien están tratando de hacer lo que deben hacer para salir adelante y salir fortalecidos. Hay un eslogan que surgió en Chile al calor de las protestas de octubre de 2019 que ha circulado mucho durante la pandemia: "No volveremos a la normalidad por que la normalidad era el problema". Si la normalidad era el problema y lo entendemos cada vez más a nivel ontológico, como la ontología de la vida y el capital, entonces hacia qué otras normalidades nos adentramos. Ahí de nuevo viene la cuestión del pluriverso y aquello de los cinco ejes o principios del rediseño que nos pueden servir hoy en día para esa pospandemia. Mi artículo habla sobre eso.

Hay un montón de diseñadores que te están leyendo. ¿Esto es algo que salió por tu propia reflexión intelectual o es algo que vos buscaste de manera intencional, influir en la práctica del diseño?
Fue mi propio proceso intelectual. Cuando escribí mi primer libro, *La invención del desarrollo*, en 1996, me sorprendió la repercusión que tuvo. No sé qué tanto se está leyendo como texto de Diseño, sé que se está leyendo. Lo que logré es identificar claramente una problematización que está surgiendo: el diseño de la vida. Dentro del pensamiento crítico del Diseño hay gente que está trabajando sobre esa problematización. Eso fue lo que tocó una cuerda de sensibilidad importante en mucha gente que está buscando otra práctica profesional. Este tipo de pensamiento les da una respuesta.

No me lo propuse, simplemente yo opero mucho en el plano de la intuición. Me siento a escribir y el texto va creciendo por sí solo y uno

tiene que estar poniendo energía a lo que está escribiendo. De pronto estoy escribiendo y leo algo que me inspira y por ahí van saliendo hilos que llegan a cosas que no había pensado cuando comencé a escribir, eso para mí es lo interesante.

¿Con toda esta investigación sobre lo comunal y el diseño autónomo cambiaron cosas también de tu vida cotidiana?
Sí, definitivamente. Soy cada día más consciente de la relacionalidad como una posibilidad clara y contundente de vivir. Me ha afectado muy positivamente en la práctica academizante que yo mantenía. Cada vez soy más crítico de la academia. Me ha llevado más al terreno del budismo como una práctica de la relacionalidad. También he cambiado la manera de trabajar en mis proyectos, hay que convertirlos en una fuerza viva, en todos los ámbitos que podamos.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 193
Diseñar y transformar mundos
(Colombia / EE.UU.)



MARÍA ROGAL

Hacia un planeta pluriversal

| 03 | 08 | 2020 |

María Rogal, profesora de la Universidad de Florida, se dedicó desde muy temprano a comprender a diferentes comunidades en su contexto. A partir de ese interés, creó un laboratorio llamado Diseño para el Desarrollo, que tiene alcance en México y Estados Unidos.

Desde muy chica, vivió de país en país. Pasó por Estados Unidos, México, Liberia y Perú. Esa trashumancia le forjó una mirada sobre el mundo que ella califica de “pluriversal”, en la que rescata saberes de diferentes culturas.

¿Por qué viviste en países tan diferentes?
Mi padre trabajaba en la Agencia para el Desarrollo Internacional, un programa del Departamento de Estado de los Estados Unidos, y prestaba servicio y asistencia técnica a los extranjeros.

¿Eso es lo que te motivó a dedicarte al diseño para el desarrollo?
Fue una ruta larga llegar aquí. Empecé estudiando Ciencia Política e Historia, tenía en mente entrar en el Servicio Exterior, no solo por el trabajo de mi padre sino por mi interés y conocimiento de culturas. Siempre con el objetivo de ser parte de un cambio que mejorara al mundo. No por caridad ni por proveer las ideas de Occidente o de Estados Unidos, lo

que quería era ser parte de un intercambio entre las culturas y su gente. Mi primer trabajo fue en la Fundación Interamericana, una fundación del gobierno de Estados Unidos, que buscaba el desarrollo de base en América Latina y el Caribe. Yo brindé apoyo administrativo para la oficina de Colombia y Venezuela. Desde allí veía informes y propuestas de becados de las ONG de estos dos países. Allí fue donde me di cuenta de que el diseño podía ser parte del cambio del mundo. Por ejemplo, vi algunos carteles de salud pública, salud para la mujer y alfabetización. Eran piezas muy diferentes en las que observé cómo se puede comunicar y llamar la atención de la gente partiendo del diseño visual.

¿Y te fuiste a estudiar Diseño?
Trabajé por dos años más. Luego, gracias a escuchar las experiencias del padre de una muy buena amiga que era diseñadora gráfica, inicié mis estudios en la Universidad de Maryland. Hice la Licenciatura en Diseño y luego continué con una Maestría en la Virginia Commonwealth University. Fue una decisión que cambió mi vida totalmente. Me llamó la atención todas las oportunidades que tenemos como estudiantes de Diseño de poder colaborar en investigaciones o realizar las propias. Desde entonces, me he dedicado a trabajar con las universidades, actualmente llevo veinte años en la Universidad de Florida.

Vos dirigís muchos proyectos donde se hace diseño, no sos solamente una investigadora teórica...
Exactamente, yo combino el trabajo en la práctica, desde el diseño de la información, y pienso cómo podemos aportar a nuestro discurso sobre el Diseño desde la teoría. Analizo cómo la interacción de los diseñadores con la comunidad puede mejorar en contexto. Ahora se trabaja en diseño de maneras muy diferentes. Cuando empecé, la idea del diseño social no existía. Tampoco se hablaba mucho de la ética en el Diseño, quizás existía en el ámbito del trabajo independiente, pero en esos tiempos no era enfatizada en las instituciones que enseñaban el Diseño.

¿Podés contar un proyecto específico de desarrollo que recuerdes especialmente?
El Calendario Wixárika fue mi primera colaboración con la comunidad de los indígenas wixáritari (conocidos en la cultura popular como los huicholes), como se llaman ellos mismos. Son un grupo de indígenas en San

Miguel Huaitita, en el oeste de México, en Jalisco. En este proyecto trabajé con la especialista en comunicación Sarah Corona Berkin, que es la directora del Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS, por sus siglas en inglés), con sede central en la Universidad de Guadalajara. El trabajo se desarrolló con la comunidad y con mis alumnos de Diseño de la Universidad de Florida. Fue un proyecto pluricultural que se realizó dentro y fuera del contexto para crear un nuevo artefacto cultural, el Calendario Wixárika, para uso de la comunidad y de los jóvenes en Guadalajara y en el estado de Jalisco.

¿En qué consiste ese Calendario?
El Calendario tiene dos vistas de tiempo en el mismo plano, la vista occidental y la vista wixárika. Podemos ver qué pasa en un determinado periodo de tiempo en el mundo occidental y en el wixárika: cuáles son las actividades cotidianas, como las cosechas, los rituales y su relación con la naturaleza. Lo más importante de esta colaboración fue el proceso de diseño. Es interesante porque fue un proceso horizontal, donde pudimos participar muchos actores de diferentes campos, la comunidad, los diseñadores y los expertos. Todos entramos a negociar la definición de lo que queremos hacer y es bien diferente y más profundo de lo que hubiéramos podido hacer solos.

¿Este es un proceso de codiseño?
Así es, y esa es una de las razones por las que fue un proyecto importante para mí. Fue el primer proyecto en el que trabajé con diferentes colaboradores dentro de un contexto de comunidad. Además, era la primera vez que la comunidad publicaba su propia historia. Esto quiere decir que se escribía la historia *con* el pueblo wixárika a diferencia de otras ocasiones, en que se escribía *sobre* el pueblo wixárika. Todo esto transcurrió en el 2005.

Fue un trabajo muy pionero, porque en esa época en el ámbito del desarrollo se usaba bastante poco el codiseño. Todavía hoy es poco usado.
Aprendí muchas cosas de esta colaboración y luego traté de aplicarlas a los proyectos que hice en otras comunidades, con mis estudiantes y con diseñadores expertos. Fue un proyecto muy importante para el conocimiento del diseño porque muestra cómo en el proceso podemos combinar diferentes saberes. Fue en esta investigación donde pude apreciar lo que estaba

pasando en la vida cotidiana de los habitantes de San Miguel. Vi algunos rituales que fueron importantes y cuya profundidad no habría podido entender a través de un libro. Era muy importante estar allí, en cada experiencia, y usar los artefactos que ellos usan en los rituales y en su vida cotidiana. El Calendario era un producto de diseño que fue aprobado por toda la comunidad. En el frente tiene un dibujo sobre el año wixárika y atrás se encuentra la historia de cada temporada del año en tres idiomas, el de la comunidad, el español y el inglés. El desarrollo de un artefacto que comunica el tiempo wixárika surgió en la comunidad. El propósito fue compartir su historia, sus tradiciones y su cosmovisión a través del tiempo –un tiempo circular basado en ciclos naturales y señales de todos los seres vivos–, y mostrar cómo las actividades y rituales wixáritari siguen estando guiados por los eventos naturales. Es una comparación directa con la cosmovisión occidental, donde el tiempo es fijo, lineal, preciso, y no considera el contexto.

¿Qué les recomendarías a los diseñadores que recién están empezando este tipo de trabajos?
Creo que tenemos que entrar de una manera horizontal, debemos escuchar más que hablar y es realmente importante ser invitados por la comunidad. Entrar a participar en proyectos que necesitan sus integrantes. Tenemos que ser compañeros para transitar este camino.

¿Cómo hacés para enterarte de que ellos necesitan diseño si no los tenés cerca?
Lo que me ayudó mucho fue el capital social, las redes de gente. Si uno expresa interés para trabajar en proyectos de comunidades indígenas, debe tener la iniciativa y buscar gente que trabaje con estas comunidades y que nos pueda conectar con ellas. Además, es importante preparar un manifiesto o crear una filosofía acerca de cómo quieres trabajar. Para mí, lo más importante como extranjera y como diseñadora de una universidad era aclarar que yo quería trabajar con gente y no para la gente. Comuniqué esto, qué era lo que quería mejorar desde el campo del diseño y cuál era mi motivación.

¿Qué recomendarías leer?
Los artículos de mi colega Sarah Corona Berkin, con quien trabajé en el Calendario, ella habla de diálogo y de investigación horizontal. Me parece importante que en la investigación de diseño tratemos de proponer un

equilibrio dialogando con gente que está en la periferia de la disciplina, con aquellos a los que les es muy difícil tener contacto con un diseñador o con una oficina de diseño, los que están en la comunidad trabajando. Es fundamental identificar y conocer a quienes son los beneficiarios del resultado de ese proceso de diseño, escuchar sus historias, sus deseos, sus sueños, lo que quieren hacer y lo que piensan del futuro. He visto que en estas comunidades hay personas muy listas, pero no tienen capital para contratar diseñadores, que tienen que ser contratados por un gobierno municipal para ayudar a estas pequeñas empresas y cooperativas. En algunos casos, estos diseñadores no están abiertos a conocer, estudiar o preguntar sobre el contexto. Estos proyectos terminan no siendo exitosos porque los profesionales no escuchan las ideas de la gente, no cuentan una historia de las comunidades sino la historia que el diseñador cree que los clientes quieren que sea. Debe haber una negociación en el contexto, lo que tenemos que hacer como diseñadores es escuchar y participar del diálogo, siendo conscientes de que estos procesos necesitan tiempo y que el trabajo de campo no sigue el mismo proceso del diseño en un estudio.



En tus trabajos, hablás de "descolonización del diseño": ¿se relaciona con esto que estás diciendo?
El proceso de descolonización se relaciona con el diseño horizontal. El problema con la palabra descolonizar es que viene del norte y no del sur. Son conceptos territoriales, pero este proyecto realmente es para descentralizar la información y que podamos llegar a un mundo pluriversal donde haya oportunidades y donde todos quepan. Este es un concepto zapatista, muchos mundos donde todos quepan. Pero para hacerlo tenemos que reconocer el privilegio que tenemos y el origen de los saberes que valoramos. Por ejemplo, en diseño el canon viene de Europa o del norte, digamos que es muy blanco, masculino, y a pesar de que el diseño visual se usa o se crea en diferentes culturas del mundo, solo valoramos lo que viene de estos lugares. El mundo universitario es un lugar donde podemos crear nuevos saberes desde la descolonización y hay que hacerlo con la gente, con las comunidades, para que el diseño sea útil y accesible para todos.

Vos participaste de un proceso de hacer un Manifiesto Internacional de Educación del Diseño, ¿pudiste poner todas estas ideas en ese documento?
Sí, lo que escribí en este manifiesto es que necesitamos trabajar en contexto. Como diseñadores, necesitamos salir de nuestros estudios y trabajar con gente, tenemos que estar en comunicación para entender cómo funciona una comunidad, cuáles son las interacciones entre sus integrantes, cómo son su economía y su sociedad. No podemos entrar y salir de la comunidad, tenemos que quedarnos.

¿O sea que vos tenés relaciones muy largas con una misma comunidad?
Exactamente. Con el proyecto de Miel Kanan –una cooperativa de apicultores yucatecos mayas– trabajé desde fines de 2006. Establecieron un modelo sostenible de negocio, y el objetivo del proyecto, alineado con el diseño de una identidad corporativa maya contemporánea, es cuidar las abejas, el medioambiente, las tradiciones mayas de apicultura y recibir un precio justo para su producto en los mercados tradicionales. Con mis estudiantes trabajamos en la comunicación desde sus etiquetas. Fue en diferentes etapas. Además, al ser proyectos tan complejos tenemos que involucrar a más actores y esto también influye en los tiempos de realización. Por ejemplo, en el sur de Yucatán, cuando empezamos era solamente una cooperativa y durante cinco o seis años se involucraron otras diez, que finalmente cambiaron todo su proceso de trabajo. Hay mucha

gente que ingresa en este proceso por las posibilidades que generan los productos de diseño que hacemos con los estudiantes. Sirven para comunicar quiénes son los apicultores y cuáles son sus productos. Estos productos de diseño animan a otras cooperativas a participar. Nosotros debemos usar lo que sabemos para crear algo que visibilice y ayude a la gente de una comunidad, contando su historia, las posibilidades que tienen y mostrando hacía dónde quieren ir. También es importante que podamos comunicar y compartir ideas sobre la vida cotidiana, sobre la cultura maya en vivo. No como vemos en Yucatán, con el mundo del turismo, en donde el pueblo y la cultura maya están desaparecidos, solo está en el pasado. Los que se identifican como mayas están muy orgullosos de su cultura porque ellos reconocen que tienen saberes que son muy importantes para el mundo.

¿Las comunidades se apropian de los proyectos?

Sí. Yo empecé con la idea de manifestar que los anuncios que están vendiendo la cultura maya para extranjeros y para el turista no eran muy profundos. Vendían a los mayas como una especie de animales dentro de un zoológico. La gente quiere comunicar y contar su propia historia. Le gusta visibilizar sus propias narrativas y eso hizo que mi trabajo fuese muy fácil, porque los integrantes de la comunidad estaban preparados. Es gente muy lista. Somos los diseñadores quienes necesitamos la preparación para entrar en una comunidad. Debemos tener la humildad y la capacidad de escuchar para mejorar nuestros saberes. Tenemos también que tener curiosidad. No podemos entrar en un lugar con el pensamiento de "yo sé, yo conozco todo, yo soy experto": eso no funciona. Eso es lo que los diseñadores debemos cambiar.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 149
Codiseño con comunidades indígenas
desde la universidad
(EE.UU. / México)



PAOLA CABRERA VIANCHA

El problema del poder

21 | 01 | 2019

Paola Cabrera Viancha nació en 1970 y se graduó en Diseño de la Universidad Nacional de Colombia en 1996. Luego trabajó por cinco años en Artesanías de Colombia, ente estatal que apoya al sector artesano. Allí se dedicó al diseño y al desarrollo de productos, colaborando y creando codo a codo con diversas comunidades rurales y urbanas en distintas partes de ese país. Tras esa experiencia, viajó en 2001 a Finlandia para cursar una maestría en Diseño en la Universidad de Arte y Diseño de Helsinki, hoy Universidad Aalto–Escuela de Artes, Diseño y Arquitectura. Ha estado radicada desde entonces en la capital finlandesa.

¿Qué hacías con Artesanías de Colombia?
Retrocedo un poco. Durante los estudios de Diseño, en la Universidad Nacional de Colombia, mis intereses se dirigieron a dilucidar aspectos culturales, contextuales. Me interesaba entender el contexto social, político, económico y los valores que mueven a la gente a actuar en el mundo, a diseñar cosas, a consumirlas, los por qué y los cómo. El trabajo de grado fue una investigación sobre la historia de la cultura material en Bogotá entre 1900 y 1930. Por esos intereses, llegué a Artesanías de Colombia. Empecé a observar qué prácticas había cuando los diseñadores planeaban y ejecuta-

ban sus visitas al terreno para trabajar con artesanos. Eran diseñadores de diferentes ramas: industrial, textil, de joyas, gráfico, entre otros. Como diseñadora me inquietó que, si bien se estaban haciendo cosas interesantes para apoyar a los artesanos en el diseño y desarrollo de productos, muchas veces quedaba el hacer de los artesanos supeditado al hacer del diseñador. Faltaba una colaboración que fuera más beneficiosa para el artesano. En la relación entre el diseñador de formación académica y el artesano que vive, por ejemplo, en la selva, desde el punto de vista del poder, de cómo éste se distribuye o ejerce, se manifiestan asimetrías. Por razones varias, ligadas por ejemplo a procesos de colonización y a desigualdades sociales, el diseñador con formación académica que viene de la ciudad posee(o poseería) más poder que el artesano. Y sigue la cuestión de preguntarnos, como diseñadores, sobre cómo usar ese poder, si ejercerlo o no, o si cambiar la dinámica. En estos procesos que describo, los productos de buena calidad en diseño terminan en los mercados y desde el punto de vista de ingresos y de desarrollo económico de las comunidades artesanales eso es favorable. Pero resulta clave también tener en la cuenta cómo se desarrollan esas producciones en las comunidades, cómo se articulan allí la valoración del patrimonio cultural y la transferencia de saberes y tradiciones. Como diseñadores, ¿cómo abordamos estas cuestiones? ¿Qué tipo de intervenciones llevamos a cabo? ¿Cómo las diseñamos, de manera que el artesano y las comunidades se beneficien y puedan aprovechar todo ese input que llevamos los diseñadores allí?

En esta colaboración, ¿quién toma las decisiones de diseño? ¿Cómo se decide cuando hay fricción y no están de acuerdo el artesano y el diseñador?
En mi experiencia, es poco frecuente que se dé fricción porque hay una tendencia de las personas del campo a complacer al "señor" o "señora" muy educado que viene de la ciudad. Esto es parte de ese poder que posee el diseñador que va al campo. El diseñador tiene ese poder y sabe, o debe saber, que es difícil que los artesanos por su condición 'subalterna' vayan a contradecirlo. Yo, de entrada, procuro irrumpir en este estado inicial jerárquico para nivelar la conversación, estableciendo un trato de iguales. En la cooperación con el artesano es importante que el diseñador se encargue de crear un ambiente pedagógico. Así, el diseñador comprende que él es una especie de maestro, pero al mismo tiempo reconoce que el artesano es un maestro en su oficio. En la manera en que caracterizamos esa dinámica de colaboración entre artesano y diseñador, cada uno con sus fortalezas



PAOLA CABRERA VIANCHA

en juego, se generan mejores relaciones y mejores discusiones sobre las decisiones de diseño a tomar. Los diseñadores hacen intervenciones para, por ejemplo, pasar de un producto más elemental, con menos contenido cultural y de menor calidad, a una artesanía más elaborada y refinada. Hay muchos tipos de intervenciones y de problemas a resolver, según la comunidad, el oficio, el material, el producto. Cada intervención requiere de planeación y tomas de decisiones particulares y conocimiento por parte del diseñador del contexto, para poder apoyar los procesos creativos de esos artesanos en distintas instancias. En algunos casos, la toma de decisiones va a recaer en el diseñador, porque la situación lo exige. En otras circunstancias, hay más tiempo de discutir, de proponer, de analizar con los artesanos temas pertinentes que ellos no siempre pueden contemplar, como por ejemplo qué es el diseño, qué mercados potenciales habría y qué tipo de ideas y expectativas estéticas tienen los clientes de la ciudad en comparación con las expectativas y percepciones estéticas de ellos, de los artesanos con los que el diseñador está trabajando. Comprender la complejidad de estas cuestiones requiere del desarrollo de sensibilidades en varios niveles. Y los procesos colaborativos requieren de tiempo. Se busca que se den

procesos, discusiones, de una manera que sea interesante y positiva para todos los participantes. Para mí, en este tipo de trabajo, en su versión más trascendental, pedagógica, resulta clave establecer una dinámica de colaboración en la que el artesano es considerado no como mera mano de obra, ejecutor de las ideas de un diseñador con potestad sobre la creatividad y quien decide qué se hace y cómo, sino como –casi que es obvio decirlo– un creador; alguien con creatividad, ideas, y en condiciones propicias para compartirlas y desarrollarlas. El proceso iterativo en el tiempo de tal enfoque fomenta la autonomía del artesano, también como diseñador.

Supongo que Artesanías de Colombia tendría algún modelo o alguna especie de entrenamiento para los diseñadores y su relación con los artesanos.
En esa época (finales de los 90), nos llamaban “asesores en diseño para el sector artesanal” y hacíamos ‘asesorías’ (proyectos). Con base en las observaciones de mi propio trabajo y el de mis colegas, le propuse a mi jefe desarrollar el tema, el enfoque. Establecer, o hacer más explícita, una relación de colaboración con el artesano o revisar y reforzar el cómo se da, de manera que, como lo explicaba antes, el artesano se beneficie a largo plazo y en varios aspectos que van más allá de mayores ingresos. Propuse un manual de cómo hacer las distintas intervenciones, caracterizándolas mejor, porque como decía, cada tipo requiere diferentes acercamientos, enfoques y sensibilidades. Eso fue parte de mi aporte en Artesanías de Colombia: llamar la atención sobre estos temas y profundizar en ellos.

¿Podés mencionar un ejemplo?
Sí, la primera asesoría que me asignaron, me llevó a las selvas del Chocó. Debía diseñar unas bateas de madera inspiradas en las que se fabrican y usan tradicionalmente para sacar el oro en los ríos en la región. Estas bateas se emplean en contextos urbanos como fruteros y contenedores similares. Trabajaría con una pequeña comunidad de artesanos; yo debía viajar allí y junto con ellos hacer los primeros prototipos y llevarlos de vuelta a Bogotá. El Departamento del Chocó está ubicado al occidente de Colombia y hace parte de la región del Pacífico, selvática, la más húmeda del mundo, con la mayor pluviosidad del planeta, en donde viven sobre todo comunidades afrodescendientes. Esa región es supremamente rica en fauna, flora, maderas, oro, plata, platino... Por esa razón, hay presión sobre los territorios por parte de distintos actores, entre ellos, empresas mineras nacionales e internacionales. Es de las regiones menos desarro-

lladas económicamente del país y en donde se hacen palpables muchos de sus problemas y complejidades. Yo recién estaba empezando, no sabía muy bien en qué me estaba metiendo.

¿Una batea es como un gran cuenco?
Sí, es un cuenco de madera tallada, el tamaño lo determina el diámetro del árbol con el que se hace; para el proyecto esto implica considerar cuestiones de deforestación y reforestación. Hay muchos temas ligados a la producción artesanal que van más allá del objeto en sí mismo. Como decía, con el fin de mejorar las posibilidades en el mercado, yo debía diseñar unas bateas alternativas a la tradicional, que venía perdiendo presencia. Mis dos ideas básicas eran hacer bateas que no fueran simplemente el cuenco, sino que tuvieran soportes, patas, y que cada batea fuera tallada de una sola pieza de madera. Diseñé siete versiones o modelos. Las dibujé en computadora, las imprimí a escala en hojas tamaño carta, y me fui a la selva. Después de muchas horas de viaje en avión, avioneta, camión, jeep y canoa, por fin llegué al caserío de los artesanos, al lado del río. Les cuento a estos artesanos mis ideas, les muestro los planos en papeles, las vistas frontal, superior y lateral y ellos miran eso con los ojos en blanco. Yo me doy cuenta de que ellos no lo están entendiendo. Yo había llevado algo de plastilina y empecé a modelar cada bateíta en miniatura y con eso ellos lograron entender. Estos artesanos no sabían qué era un plano, una escala y unas vistas. En ese instante yo me di cuenta de lo mal preparada que había ido. Ese proyecto fue fundamental para entender el tipo de trabajo que estaba haciendo. Fue el punto de partida para desarrollar los futuros proyectos, enfocándome en ser mejor maestra y compañera de trabajo de los artesanos.

¿Y cómo siguió esa experiencia?
Como tenía muy poca plastilina, sólo para un modelo en miniatura a la vez, hacía uno para que lo discutiéramos y nos entendiéramos, y luego lo debía deshacer para poder hacer el siguiente modelo. Eran siete versiones diferentes. Eran nueve artesanos. Después de que les mostré todo y lo entendieron, me dicen que eso no se puede hacer. Entendamos, estoy en la mitad de la selva del lugar más remoto y húmedo, sin opción de nada y tengo que regresar con el trabajo hecho, con los siete prototipos. En este tipo de asesorías es clave improvisar, hay que cambiar cosas, hay que adaptarse a las circunstancias. Yo pensaba: "¿Qué hago? ¿Qué alternativas tengo?". Fue entonces cuando empezaron a hablar entre ellos, a cuestionarse de nuevo si se podía o

no hacer lo que yo les proponía; algunos ya decían que sí y daban opciones, otros decían que no. ¿Por qué decían que no se podía? Porque las canoas y las bateas se "labran" —como dicen los artesanos— sólo con machete y con azuela, que es una herramienta curva usada para ahuecar; no tienen muchas otras herramientas manuales, no hay electricidad. Cuando empezaron a hablar entre ellos yo decidí hacerme a un lado y escucharlos. Entré a interactuar cuando empecé a ver que el terreno ya estaba más fértil. Les sugerí que podríamos empezar por la batea más sencilla que tiene los soportes y los cortes rectos, y aceptaron. Avanzamos una a una. Estuve con ellos cinco días y logramos hacer los siete prototipos de estas bateas de madera talladas con soportes en una sola pieza de madera. El proceso completo de diseño y desarrollo de producto tomó alrededor de un año.

En su entorno encontré también otras piezas llamativas que consideré se podían explorar desde el diseño de producto artesanal. Por ejemplo: las esposas de estos artesanos estaban lavando la ropa en el río usando unos "rayos" de madera que yo había visto en Bogotá en uso decorativo, descontextualizado, pero ya verlos en uso me hizo apreciarlos de otra manera.

¿Te referís a las tablas de lavar, donde se friega?
Sí. Ellos las llaman "rayos". Para ellos era muy exótico que yo mostrara interés en las tablas de lavar. Yo les hablo a los artesanos sobre las diferencias de apreciación. Les expliqué porqué para mí eran unas piezas absolutamente hermosas: las formas, cómo la pátina del agua y el jabón les conferían aún más carácter. Los empecé a entrevistar sobre el tema y ellos me empezaron a contar por qué tenían esas formas. Había visto esos "rayos" de lavar antes pero no de esa belleza tan refinada. Sobre estas piezas implementé un proceso de documentación y rescate y, luego, el desarrollo de producto para usos decorativo y también utilitario, como fruteros.

Hablás con mucho respeto sobre cómo armar la relación con el artesano. En realidad, en el diseño siempre trabajamos con gente, con otros saberes y cómo armar esa relación es crucial para que sea una verdadera labor en equipo. Si uno no se atreve a decir lo que piensa, no se plasman los múltiples saberes que representamos todos los participantes. Pero decir lo que pensamos no es siempre fácil, porque hay que enfrentarse a la posibilidad de estar en desacuerdo y no siempre hay una solución que conforme a todos.
Así es. De ahí que el enfoque pedagógico yo lo aplique en muchos ámbitos. En el trabajo con comunidades campesinas, afro (no he tenido la

oportunidad de trabajar con comunidades indígenas), el construir posibilidades junto con los artesanos, que ellos vean viables, que puedan seguir desarrollando autónomamente, eso es para mí de lo más lindo y gratificante y es lo que me inspira a seguir trabajando en este tema. Lo que más recuerdo de la experiencia de las bateas es esa cooperación y colaboración donde fuimos cada uno haciendo ajustes para entre todos sacar el proyecto adelante. Inicialmente, ellos tuvieron que transigir y acordar su disposición, tal vez un poco por apoyarme, por no contemplar la opción de enviarme con las manos vacías de regreso a Bogotá. Pero lo cierto es que construimos mucho. Estas bateas cuentan con alta calidad de diseño en cuanto a dos aspectos que yo resalto en el trabajo con comunidades artesanales: los productos son de calidad en lo formal y productivo y porque con su estética reflejan esa solidez y atemporalidad de lo afro. Continúan siendo exitosas en el mercado. Por otra parte, a pesar de las dificultades iniciales -y tal vez también por cuenta de esas contrariedades—, las bateas son de alta calidad porque son resultado de un proceso acertado, cuidado, de concertación, de participación y colaboración. Con esta intervención aprendí mucho sobre los retos que tienen los diseñadores al trabajar con artesanos, en lo que yo caracterizo como ámbitos pedagógicos. Los diseñadores también somos pedagogos, tutores de muchas maneras, pero hay unos ámbitos en donde estos roles se hacen fundamentales.

¿Cómo evolucionó esa práctica cuando viajaste a Finlandia?
Cuando viajé a Finlandia a cursar la maestría en diseño, una de las cosas que quería hacer era tomar distancia del trabajo, para poder así evaluarlo, caracterizarlo, desarrollarlo. Y eso es lo que he estado haciendo en todos estos años, al tiempo que he trabajado en educación, tanto con grupos de artesanos como en el ámbito académico, con estudiantes de Diseño de la Universidad de Arte y Diseño Helsinki, hoy Universidad Aalto, y más recientemente también con mi compañero Heikki Ruoho, quien también es diseñador y con quien hemos dictado cursos de diseño en Colombia.

¿Qué podés mencionar de tu trabajo reciente?
Algo que me es gratificante es compartir lo que sé, lo que conozco y cómo comprendo mi realidad desde el diseño, en sus diversas manifestaciones. A propósito, hablando con amigos y colegas de algunas universidades colombianas, dimos con alguien en la Universidad de Los Andes con un interés particular en diseño nórdico y finlandés. Y fue así que nos invitaron a dictar

un curso de verano, de algo menos de tres semanas de extensión. Lo hemos dictado tres veranos. Lo diseñamos enfocado en diseño de mobiliario y con el ánimo de compartir perspectivas nórdicas, combinando nociones de historia, cultura, y el *ethos* de 'aprender haciendo' y el enfoque experimental. Así, en el curso, al tiempo que desarrollamos una propuesta de mobiliario con los estudiantes, hablamos de contextos y a qué tipos de ideas estos pueden dar lugar. Nos interesan las aproximaciones estéticas como el funcionalismo y el minimalismo, que dejan de lado lo superfluo y también lo elitista. Quitar todo lo que sobra para dejar la esencia, lo cual es también un enfoque ecológico.

También hay una tradición muy grande de la gente haciendo sus propios muebles o construyéndose su propia casa.
Sí, cuando hablamos con los estudiantes en Colombia les contamos el por qué de esa tradición. En el sistema educativo finlandés, los niños tienen todas estas clases de manualidades avanzadas, de trabajos en maderas y de textiles, de cocina. Todos estos aprendizajes tienen que ver con un principio en Finlandia, que indica que todo humano, todo ciudadano, debe contar con tales conocimientos prácticos básicos, debe saber hacer.

Y que hay una manera de aprender que es haciendo, a partir del contacto con la materialidad.
Exacto. Se ve en muchos aspectos de la educación y de la vida. En los países nórdicos y en Finlandia en particular. Esto procuramos transmitirlo a los estudiantes en Colombia, al tiempo que vamos apoyando el desarrollo de la propuesta de mobiliario de cada uno. El enfoque de aprender haciendo ha sido muy bien recibido por los estudiantes. Pero, además, damos información contextual. Contamos cómo la educación en Finlandia es pública y que no hay educación privada, y las implicaciones de esto. Hacer contrastes y señalar diferencias crea puntos de interés que considero valiosos para estos estudiantes, teniendo en la cuenta que las cosas en Latinoamérica y en Colombia son tan diferentes. Históricamente, endémicamente, tenemos tantos conflictos sociales, políticos y económicos y la estratificación social es tan marcada... La educación pública y de calidad en Finlandia ha sido una herramienta para disminuir las brechas sociales que impactan tanto en todos los ámbitos.

En Latinoamérica el hacer está devaluado, no se lo considera importante en la educación y queda para la gente de una clase social baja. Eso va en contra de lo que los diseñadores aprendemos, que hacer y pensar van de

la mano. Y diseñamos haciendo, testeando, probando, prototipando.
Así es. Sobre estos contrastes charlamos con los estudiantes. La discusión les ha llamado la atención. Aprender haciendo (*Learning by doing*). Una noción tan sencilla y a la vez tan novedosa y compleja.

¿En esta universidad hay talleres?
Los hay y es donde producimos los modelos y prototipos. El curso tiene un enfoque práctico que les permite a los estudiantes progresar en poco tiempo y lograr un buen nivel de refinamiento y esto les emociona. Ha sido bien recibido porque en dos semanas y media logran hacer unos prototipos bastante avanzados a través de la metodología que les proponemos para aprender haciendo, aprender experimentando. El curso también permite, por contraste, notar posibles faltas de aplicaciones prácticas que beneficien a las comunidades o a la sociedad, o la posible desvinculación entre teoría y práctica.

¿Qué pasa con estos muebles que hacen los estudiantes?
Son unos modelos muy avanzados y funcionales, logrados a partir de lo que establece el *brief* de diseño que les damos. El *brief* también indica que los estudiantes, en equipo, deben diseñar y montar una exposición conjunta para las piezas, que se inaugura el último día del curso y dura entre dos y cuatro semanas. Algunas propuestas tendrían posibilidades de seguir un proceso de desarrollo de producto, pero eso requeriría de una productora interesada en colaborar con el diseñador y de un año de trabajo de tiempo completo, por lo menos.

¿Hay algún curso que siga con este desarrollo?
No. Aunque a algunos estudiantes les gustaría. Es por ahora un curso de verano. Es un breve, creativo, fructífero espacio experimental.

A propósito de creatividad, esto me lleva de vuelta a la parte inicial de la conversación, y a una observación general, y obvia: que los educadores o pedagogos debemos cuidar de dar espacio a nuestros pupilos para que ellos exploren su creatividad, exploren alternativas, errores y soluciones. Es allí en donde el aprendizaje acontece. No faltan los casos de quienes manifiestan que han sentido restringido su aprendizaje por cuenta de que deben hacer no lo que ellos consideren, sino lo que el profesor les diga, porque se ha establecido una dinámica en la que es el profesor quien indica la manera correcta de hacer y conoce de antemano el resultado deseado. Entre alumno y profesor, entre artesano y diseñador, se establece una relación participativa.

¿Participativa o de poder?
Quiero decir: debemos trabajar para lograr establecer una dinámica participativa, y que tenga en la cuenta la relación de poder y, ojalá, una fluidez del poder. Los estudiantes aprenden haciendo. Pero si el profesor les dice todo lo que tienen que hacer, y cómo, y no les permite ni pensar ni equivocarse, pues los estudiantes no aprenden. De manera similar al diseñador que va a trabajar con unos artesanos y les deja un set de instrucciones de qué y cómo hacer. Hay proyectos cuyos objetivos hacen que este enfoque sea válido. Pero tal tipo de acercamiento a "hacer con el otro", por lo general impide que el otro aprenda, lo pone en posición de obrero pasivo.

¿Qué has aprendido de trabajar con estudiantes y con artesanos?
Yo les pregunto con frecuencia cómo se sienten, qué no están entendiendo, qué les gusta. Les pido que sean reflexivos con lo que está pasando en el curso o asesoría. Establezco que le doy igual importancia tanto al proceso como al resultado. Ellos me cuentan sus experiencias, y yo voy ajustando y mejorando en donde sea necesario e incorporo esa retroalimentación en los proyectos y cursos que diseñe más adelante. Evalúo constantemente mi trabajo, procesos y resultados, y voy refinando mis metodologías y afinando mis sensibilidades. El aprendizaje es continuo. El diseño es una disciplina complicada porque, con frecuencia, se pone al servicio de cosas que no son las que el planeta o la humanidad necesitan en estos momentos. Tal vez por esto muchos diseñadores vivimos un poco entre angustiados y preocupados, pero también inspirados, buscando maneras de poner nuestras herramientas al servicio de la dignidad y el medioambiente. Pienso que un país como Finlandia, tiene mucho que ofrecer al mundo, por ejemplo desde su organización fiscal y social, y en especial desde su sistema educativo.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 9
Diseño y artesanía
(Colombia)



CLAUDIA GARDUÑO GARCÍA

Crear para la libertad

30 | 12 | 2018

La mexicana Claudia Garduño García hizo un doctorado en la Universidad Aalto en Finlandia, que finalizó con la publicación del libro *Diseño y libertad*, basado en la disertación que brindó en Helsinki el 10 de marzo de 2017. Fue la primera vez que Aalto Books publicó una obra en una edición bilingüe.

Inspirada en las lecturas del Premio Nobel de Economía indio Amartya Sen, se propuso aplicar sus propios conocimientos profesionales en proyectos emancipadores.

¿Cómo llegaste a unir los conceptos diseño y libertad?

Esto es parte de una exploración muy personal, de una crisis existencial de tipo profesional que surge porque yo no estaba conforme con cómo se practicaba el diseño en aquel momento, especialmente en México. El trabajo del diseñador industrial era hacer stands para ferias y no mucho más. Yo creía que había algo más que podía hacer, y cuando viajé a la Universidad Aalto a hacer la Maestría en Diseño pasé un tiempo planteando esa pregunta: ¿qué más puede hacer el diseño?

¿Qué maestría cursaste?
Una Maestría en Diseño y Arte Aplicado. Fue en el año 2010, que al final de mi tesis de maestría, mi evaluadora, Kati Reijonen, me mencionó a Amartya Sen. Ella se dio cuenta de que la tesis tenía el carácter de un manifiesto político y me recomendó leer el libro de Amartya *Desarrollo como libertad*. De golpe todo empezó a tener sentido. Lo que yo quería hacer era diseño para el desarrollo, pero no el desarrollo entendido como se entiende normalmente, muy ligado al crecimiento económico. Tampoco era un desarrollo que proclamaba: "Copien el modo de vida de Europa y de Estados Unidos".

¿Cuál es tu concepción de diseño para el desarrollo?
Partiendo de la perspectiva de Amartya Sen, no me interesa buscar el crecimiento económico sino la expansión de las libertades humanas. Este es un planteamiento que va muy bien con México, porque ahí tenemos una gran diversidad de personas y es adecuado pensar que cada comunidad pueda decidir qué tipo de vida quiere vivir. En este contexto, el diseño para este tipo de desarrollo se encarga de ayudar a esas personas y comunidades a alcanzar esos estilos de vida que ellos plantean para sí mismos.

¿Podés mencionar un ejemplo concreto?
Con Aalto LAB México (ALM), vamos a Veinte de Noviembre, una comunidad maya que está en Calakmul, en medio de la Península de Yucatán, sin salida al mar. Se mudaron allí hace alrededor de cincuenta años, son dueños de sus tierras, son agricultores de subsistencia, y se consideran a sí mismos comunidades autosuficientes. En general viven bien, pero dependen de factores como el clima. Si en un año llueve mucho, o por el contrario, llueve muy poco, no tienen comida. Ese es su problema principal, entre varios otros que encontramos en la comunidad, como la falta de acceso a la salud. En una de las primeras visitas a la comunidad para ver si este era un lugar propicio para implementar un proyecto, me cuentan la historia de una bebé de un poco más de un año que se enferma y la llevan al hospital más cercano que está en la cabecera municipal, a unos quince minutos de distancia en auto. Los médicos dicen que hay algo mal con sus riñones y que ahí no pueden hacer los estudios porque ese lugar no está bien equipado. Ellos manejan de nuevo unas dos horas a otro lado para enterarse de que allí les van a cobrar una cantidad impagable por hacer los estudios. Como ellos no pueden pagarlo, se van

a otro lado donde posiblemente sí acepten hacer los estudios y no les cobren. El viaje termina siendo de alrededor de 17 horas hasta que llegan a un hospital donde un médico japonés, que está de visita en México, se apiada de la familia y decide operar a la niña. No por los 60.000 pesos que les iban a cobrar originalmente, sino por algo así como 17.000. Eso implica que la familia entera se endeude por más de un año, pero operan a la niña. Con base en esta historia yo entiendo que ellos dicen: "Yo vivo bien y me gusta vivir mi vida como campesino, que es lo que sé hacer". Y ellos mismos reconocen que esta vida les gusta vivirla así, pero deberían tener acceso al sistema de la salud. A nosotros nos surgió la pregunta, ¿qué podemos hacer? No podía un puñado de personas cambiar el sistema sanitario mexicano.



¿Estas personas eran todas diseñadoras?

No, en nuestros equipos siempre contamos con diseñadores, que son los facilitadores del proceso, pero también estudiantes y expertos de Ingeniería, de Negocios, de Humanidades y de Ciencias. El primer equipo que enfrentó el reto de la salud estuvo compuesto por una estudiante de Diseño

y Sostenibilidad Creativa (CS), una de Gestión de Negocios Internacionales de Diseño (IDBM), una de Diseño Industrial y una de Humanidades, quienes trabajaron de la mano de expertas en política pública y salud.

¿De qué universidad era este grupo de estudiantes?
De la Universidad Aalto en Finlandia, de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Tecnológico de Monterrey Campus Ciudad de México, también.

¿Era un proyecto conjunto?
Exacto, ALM inició como un proyecto estudiantil a través de las universidades en Finlandia y México. Entonces, este grupo de estudiantes trabaja haciendo investigación antes de ir a la comunidad, después viajamos y ahí es cuando empezamos a generar posibilidades. Una vez en la comunidad, surgen más dudas. Cuando nos vamos, intentamos contactar a otros expertos para resolverlas. Este proyecto enfocado en el acceso a un adecuado sistema de salud, que se planteó en 2013, se sigue desarrollando hoy.

En ese año salió la primera idea, "Artesanía para el Bienestar". Un artesano de la comunidad vende cajas de madera a 50 pesos y generamos un sistema de etiquetas al valor original de la caja en el que cada una puede valer 5, 10, 20 y hasta 50 pesos. El comprador podía decidir el importe que abonaba, sumando etiquetas. La idea consistía en que el extra que aportaba iba a un fondo para emergencias médicas. En una primera etapa, este proyecto permitía que los artesanos tuvieran suficiente dinero para enfrentar una emergencia médica, independientemente de estar o no afiliados a algún sistema de salud.

Esto es importante porque el Sistema Nacional de Salud les da acceso a hospitales que muchas veces están muy lejos de donde están residiendo.
El Seguro Popular, que es el sistema universal, está saturado en su región. A lo mejor hay otros casos en los que el sistema funciona, pero en esta comunidad en particular, sobre todo por su ubicación geográfica, ha sido muy problemático, no ha funcionado. Los otros sistemas públicos, que serían el IMSS (Instituto Mexicano del Seguro Social), o el ISSSTE (Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado), están ligados a tener un empleo formal, en consecuencia quien no recibe un salario no tiene acceso a esos otros sistemas de salud pública.

¿En qué estado está el proyecto ahora?

Ha sido un proceso súper largo. En el 2012 sabíamos que esa era un área de oportunidad. En el 2013 se genera esta propuesta de las etiquetas. En el 2014 se hacen y se les llevan a las artesanas para que hagan los prototipos, y los primeros testeos. Se eligen unas cinco artesanas que son líderes en la comunidad, para que ellas lo prueben. Lo dejamos correr unos meses y volvemos a la comunidad para ver cómo les fue. Cada una tuvo una historia un poco diferente, pero lo que sí fue muy consistente es que todas habían ahorrado un poco de dinero y todas lo habían donado a alguien que había tenido un problema de salud antes de llegar a la meta de 5.000 pesos. Para el momento en que nosotros regresamos ya ninguna tenía ahorros porque el dinero se había donado. Observamos que ese dinero se va más rápido de lo que ellas lo generan.

Este año, la mujer que nos hospeda cuando vamos a la comunidad tuvo lamentablemente un problema de salud grave, un tumor en un ovario. La historia de ella es que va al hospital público más cercano que forma parte del seguro popular. El seguro cubre estos padecimientos, y aunque ese hospital no está equipado para atenderlos, es la puerta de entrada. Le hacen una cita en el siguiente nivel de hospital, donde harán más estudios y finalmente le dirán en qué hospital será operada. Es decir, tiempo después iría a un tercer hospital para realizarse la cirugía. Observamos mucha burocracia al momento de atender un padecimiento.

¿Este es el procedimiento si no es una emergencia?

Exactamente. Lo que sucede es que por un lado el médico le dice “esto puede ser grave” y, por el otro, el sistema le asigna una cita en dos meses. En esa cita, ni siquiera ocurrirá la operación. En esas circunstancias, obviamente que la familia se inclina por ir a buscar opciones en el sistema privado que los atiende más rápido pero les va cobrar mucho. ¿Cuánto les cobra? Más de un año de ingresos.

Entonces, ¿cuál es la solución?

Es algo interesante ver que el diseño está detonando estos proyectos, pero el diseño solo no puede con ellos y convoca a otras áreas de las que no tenemos conocimiento los diseñadores. Involucramos a otros profesionales. Una alumna de Economía, Carolina Kansikas, que es ítalo-finlandesa, nos está ayudando a analizar el problema desde su perspectiva. Ya no estamos hablando solamente de Artesanías para

el Bienestar, como le llamábamos originalmente, sino de un Programa de Seguridad Económica. Estamos buscando la posibilidad de que patrocinadores públicos y/o privados nos ayuden a generar un fondo para emergencias médicas. De esta manera, este fondo no es solo el dinero que pueden ellos juntar en pocos meses, sino poder tener una bolsa más amplia como de unos 200.000 pesos que se puedan dedicar a emergencias de salud en la comunidad. No es un seguro normal, donde si no pagás la afiliación lo perdés. Queremos que pueda crecer y sostenerse en el tiempo.

¿Cómo hace un diseñador para sustentar este tipo de proyectos? Vos abriste una organización civil.
Sostenerlos en el tiempo es una lucha constante. Al principio del proyecto, al ser alumna de la Universidad Aalto, tuve acceso a convocatorias para obtener recursos orientados a iniciar propuestas interdisciplinarias. Tenían que ser cursos nuevos, que involucraran a las distintas facultades de la Universidad. Los primeros dos años pudimos juntar algo de fondos desde dentro de la Universidad. En cuanto el proyecto empieza a crecer y se va haciendo más interesante, otros actores, en México, empiezan a preguntar: “Me parecería bien donar, ¿pero a quién se lo doy?”. Es ilegal donar fondos a una persona, necesitas una figura legal que lo permita. En México la ley dice que solamente una organización civil puede reunir recursos públicos o privados. Xaviera Sánchez de la Barquera, una amiga mía, había armado ya una asociación civil, ella había perdido a sus socias en el camino. Y yo me asocié con ella a principios del 2017.

¿Y cómo reúnen los fondos para este tipo de proyectos?
Para este proyecto en particular, hemos reunido fondos a través de una campaña de recaudación de fondos colaborativa (*crowdfunding*).

¿Pero para otros proyectos de este tipo juntaron fondos?
Para otro proyecto, sí. Para este proyecto utilizamos una campaña de recaudación de fondos colaborativa antes de armar la Asociación Civil. Ya con la Asociación, estamos en proceso de obtener nuestro primer fondeo a través de Citibanamex, en México, que tiene una línea que se llama Fomento Ecológico. Hemos tenido un proceso de unos cuatro meses de evaluación, tanto de la Asociación como del proyecto. Y estamos a punto de lograr ese primer paso.

¿Y con la recaudación de fondos colaborativa qué es lo que financiaron?
La construcción de una primera fase, de un espacio que llamamos Eco-Hostal, donde la comunidad nos da permiso de usar una plataforma de unos 900m². Lo que se ha construido con esa campaña, que sumó unos 200.000 pesos, son 60m². Construimos una casita, una construcción que recupera la construcción tradicional maya, que está muriendo. Paradójicamente, los programas de gobierno que llevan vivienda a las comunidades más marginadas lo hacen usando nuevas tecnologías, que se contraponen con la sabiduría maya ancestral. Si tú vas a un museo de antropología de la ciudad de México, ves la casa maya estudiada como un modelo que funciona muy bien en esas condiciones climáticas, pero en cambio el programa de gobierno que da atención a los más pobres en el país implica que les lleven el material y construyan esas casas nuevas que no están adecuadas al clima de esta región.

¿Cuál es el fin de esta casita que construyeron?
Es una casa de uso múltiple que tenía como función original dar servicio a la industria turística, que la comunidad quiere fortalecer. Pero en los últimos años, hemos determinado que el uso primario de La Casita Complex será dar servicio a los niños de la escuela primaria. También hemos estado trabajando en el diseño de una cocina-comedor comunitaria donde las mamás de los niños puedan preparar su almuerzo diario. El espacio también contará con dormitorios, baños secos, área de aseo personal, un laboratorio de agua para que la comunidad se encargue de monitorear su calidad. Quizá en un futuro lejano funcione como un hostal.

¿Por qué en un futuro lejano?
Está construida esta parte, pero no tenemos todavía los servicios de duchas y baños. Es un espacio que tiene energía solar y tecnología de ventilación cruzada. Es un tipo de tecnología limpia a nivel arquitectónico que rescata elementos de la arquitectura maya. Por ejemplo, la mitad del techo es maya y la otra mitad es una lámina, porque ellos también nos dicen que la lámina les ayuda a recolectar agua de lluvia, que es la que beben en la comunidad. El techo que da al patio central, donde vamos a recolectar el agua en un aljibe, es de metal. La parte mejor ventilada está construida a partir de una técnica maya. Esto hace que sea un espacio muy fresco todo el tiempo y permita que la gente se reúna allí o que se organicen talleres. Las mujeres usan ese espacio; se hacen fiestas para niños y también tiene una pared para

realizar proyecciones. Empieza a ser un lugar más social, aunque todavía no es lo que nosotros nos imaginamos o pensamos que puede llegar a ser.

¿Cómo fue el proceso de diseñar esa casita?
Cada año llevamos a cabo un proceso de reclutamiento en las universidades (ya han participado siete universidades en total). Algunos estudiantes que son parte del laboratorio (*labbers*, como los llamamos) integran el proyecto por varios años, por voluntad propia. Desde 2015, en Finlandia se hace a partir del Sustainable Global Technologies Programme (SGT) de la Universidad Aalto y en México lo organizábamos a partir de programas de servicio social. Primero hubo un proceso de negociación con la comunidad, en el que se planteó un diálogo a través de imágenes. Durante este periodo, los estudiantes identificaron y representaron visualmente los distintos elementos que pueden estar en una vivienda. Además, les mostraron el tipo de servicios que requeriría un turista, contemplando los ya existentes y los que podrían sumarse. Los alumnos de Arquitectura y Diseño dibujaban la posible planta y les proponían elementos a los artesanos. Les preguntaban qué creen que podría ir dentro y qué podría ir fuera.

¿Fue un proceso de codiseño con la comunidad?
Exacto. Como son ellos quienes finalmente van a habitar estos espacios, ellos deciden cómo van a ser. Tuvimos que consultar expertos, porque solo había un estudiante de la Universidad Aalto que estaba cursando la Maestría en Arquitectura pero era de Nueva Zelanda. Regresó a Nueva Zelanda y nos quedamos sin arquitecto en el equipo justo en el momento de empezar la construcción. Contactamos a varios arquitectos en la Ciudad de México, por ejemplo a Juan Carlos Alvear, que en ese momento era profesor en el Tecnológico de Monterrey. También a Valérie Auvinet, una arquitecta francesa que da clases en la Universidad Iberoamericana, y a Jorge Calvillo, que es experto en arquitectura sustentable y da una cátedra en la Universidad Iberoamericana.

¿Ellos eran los expertos que ustedes consultaban cuando la comunidad hacía una propuesta?
Claro. Con la comunidad formábamos un concepto, ya sabíamos qué tipo de vivienda estábamos buscando, pero exactamente cómo traducíamos eso a un espacio arquitectónico era algo que nosotros no sabíamos. En-

tonces, los arquitectos nos orientaban. Por ejemplo, Jorge Calvillo nos explicaba acerca de los detalles técnicos a considerar para la construcción respecto a la superficie que queríamos construir.

¿Ellos les marcaban los límites a la creatividad que ustedes podían poner a la hora de diseñar con la comunidad?
Así era.

¿Cómo se relaciona esto con la idea de libertad?
Por un lado, las comunidades deberían tener la libertad de vivir la vida que quieren vivir. En el caso de la salud es claro: sus integrantes quieren tener acceso al sistema de la salud sin que esto implique modificar sus estilos de vida de forma radical. Ellos se sienten orgullosos de ser mayas y de ser agricultores, el conflicto aparece cuando no pueden mantener su estilo de vida y al mismo tiempo subsanar las carencias que hoy en día les hacen a sí mismos reconocerse como marginados.

Esta construcción de la libertad, vista desde Amartya Sen y otros autores, es un poco más compleja. Amartya Sen usa el término *capability* en inglés, que en español plantea un problema porque lo traducimos como capacidad. Amartya Sen, en inglés, identifica que *capability* es distinto de *capacity*. Tener la oportunidad efectiva de hacer las cosas es lo que él reconoce como una capacidad.

En México, todo el mundo tiene la libertad de acceder a la educación gratuita, pero no todos pueden tener acceso a esa educación porque incluso en estas comunidades donde existe una escuela, la calidad de la educación no es la misma que en otras zonas, aunque son todas escuelas en el ámbito público. La libertad, el ejercicio de la libertad, en realidad, tiene que ver con la capacidad de hacer del individuo, pero también con aquella infraestructura brindada por parte del Estado que le permite al individuo hacer o no algo. Un derecho se hace efectivo cuando estas dos variables (capacidad e infraestructura) se encuentran en una combinación que hace posible el ejercicio de la libertad. Si pensamos en el diseño con libertad tiene que ver con esta visión de Herbert Simon, cuando dice que el diseño es pasar de una situación actual a una situación preferida. Lo que se diseña es la estrategia para llegar a esa situación preferida, y es en ese caso donde yo equiparo el proceso de diseño con el ejercicio de la libertad. En este momento, a la comunidad no se le permite tener acceso al sistema de salud, que es lo que ellos

quieren tener, pero quizás sí existen ciertas modificaciones de los elementos que lo componen que puedan ayudarles a acceder.

Por ejemplo, en este caso de la Artesanía para el Bienestar, las etiquetas estaban planteadas como un primer paso en una estrategia donde ellos, eventualmente, si todo funcionaba bien, podrían constituirse como una empresa y ser los empleados de esta compañía, pagar sus impuestos y así tener acceso al sistema nacional de salud, sin modificar radicalmente su manera de vivir. Hoy esa no es la línea de trabajo, pero cuentas con nuevas relaciones con las que puedes crear elementos y modificar la red que compone tu vida para finalmente poder ejercer las libertades. Y eso, creo yo, tiene mucho que ver en estos contextos difíciles con la creatividad y la imaginación. No parece que el Estado vaya a resolver las cosas, entonces las comunidades están en su derecho de aportar propuestas. Porque, por lo menos en el caso de México, se hace una política federal que impacta en forma distinta a cada comunidad por sus condiciones geográficas, biológicas y culturales particulares.

Y cada comunidad seguramente tiene su propia definición de qué es libertad.

Cada una a lo mejor quiere vivir distinto. ¿Y por qué negarles el derecho a vivir la vida que ellos quieren vivir? Se vuelve algo extremadamente local. Algunos van a pensar que también es terriblemente idealista, y quizás lo sea, pero creo que tiene valor, e incluso que va muy de la mano con el planteo de las Naciones Unidas sobre desarrollo sustentable, por el cual se impulsa un movimiento global pero de diseños locales. Si tú realmente quieres vivir en un mundo sustentable, se trata de que cada quien pueda identificar las acciones que se tienen que hacer en el contexto local, que van a ser muy distintas de lo que yo pueda hacer en Helsinki o en Calakmul, porque todo es diferente.

¿Qué sería la libertad en estos contextos?

Creo que la libertad para las personas de Veinte de Noviembre es subsanar esas carencias que les mantienen en marginación, sin renunciar al estilo de vida que tienen. Cuando hablo de estilo de vida, me refiero a su cultura maya. Es decir, no tienen que dejar de ser mayas para poder tener acceso a la salud. No tienen por qué vivir en este estilo de vida urbano, capitalista e industrial. No tienen por qué ser personas con un empleo de doce horas para ganar un salario. Ellos pueden seguir haciendo su agricultura, y encontrar las maneras de que también puedan tener acceso a la salud.

¿Leer a Amartya Sen te sirvió para entender todo esto?
En mi caso, estos procesos de reflexión me llevaron de la teoría a la práctica. Pasaba algunos meses leyendo y cuando lo hacía encontraba, de pronto, las palabras para describir lo que había observado y que no podía hallar hasta ese momento. A veces, nombraban cosas que a mí no me quedaban claras y que solamente se clarificaban cuando volvía a la comunidad. Por ejemplo, Amartya Sen habla de esta capacidad humana para identificar un caso irremediable de justicia. Quizás no podemos hacer una sociedad perfectamente justa, pero lo que sí tenemos es la capacidad de entender que hay una injusticia, especialmente cuando vemos que es remediable. Podemos hacer algo más para remediar esta situación. Él dice que no necesitas ser Nelson Mandela porque esto es una capacidad humana, que tenemos todos. Es algo que experimentamos nosotros al conocer mejor a estas comunidades. Cuando vas allí, ya no es una persona que vive en Calakmul, sino que es doña Ofelia, es Miriam, es Daniel y ya son tus amigos. Ahí entendemos que solamente por las condiciones en las que les tocó nacer no tienen ellos acceso al sistema de salud, y eso te llena de indignación. El sistema es injusto.

¿Cómo nos sirve todo eso para diseñar?
Ayuda a dirigir tu profesión. Yo puedo hacer una elección, podría no hacer nada y políticamente estaría diciendo que estoy de acuerdo con que el sistema sea así o podría utilizar las habilidades creativas en las cuales me han entrenado para encontrar caminos que subsanen la situación. Ahí está la clave. A partir de nuestra formación, podemos imaginarnos cómo hacer las cosas de una forma diferente. Ese es uno de mis argumentos en la tesis.

Sería bastante injusto que un diseñador que está visitando una comunidad se imagine cómo sus integrantes podrían remediar una situación o una injusticia pero no comparta esa solución. Colaborar en dar soluciones es nuestro trabajo, aunque no siempre sea pagado. Tendríamos que rediseñar nuestro campo de acción y plantear que es en estas áreas donde podríamos generar muchos más empleos, porque la gente que tiene dinero va seguir teniendo lujos toda la vida. Sillas, muebles y autos hay ya millones y a lo mejor ya no necesitamos tantos. Pero si tenemos una buena parte de la población mundial que vive en condiciones muy apremiantes, uno de los retos importantes para los diseñadores y otros profesionales consiste en generar soluciones mucho más significativas.

¿Qué otras estrategias estás usando para solventar este tipo de proyectos aparte de la recaudación colaborativa?
Nos cayó como anillo al dedo el nombramiento de la Ciudad de México como Capital Mundial del Diseño en el año 2018. Esta nominación se promovió bajo el eslogan de "Diseño Socialmente Responsable" o "Diseño Social al Servicio de la Ciudad". A finales del 2016, el Laboratorio para la Ciudad, que es el área creativa del gobierno de la Ciudad de México, organiza unas mesas de discusión con miras a este nombramiento. Fue la primera vez que participé en un foro de este tipo, no sé si los habían hecho antes, pero esa mesa logró reunir muchas perspectivas distintas del mundo del diseño en la ciudad. Participaron desde los académicos hasta los diseñadores estrella, como Héctor Esrawe. Los representantes de Design Week México y del Abierto Mexicano de Diseño se encontraron por primera vez en este foro. Nos sentamos en esta mesa a platicar sobre esos nombramientos y sobre cómo podríamos generar una política pública de diseño. Muy pronto la discusión cambió de rumbo y empezamos a plantear la posibilidad de implementar el diseño en la generación de política pública.

¿Qué sería una política pública de diseño?
Ellos estaban pensando que quizás necesitábamos becas específicas para diseño. Hoy, el diseño está entendido de forma muy general y está metido dentro de la Secretaría de Cultura pero junto con las Artes, entonces no es un campo donde se beneficie o se potencie particularmente a la ciudad. Se buscaba, entonces, que hubiera algo específico relativo al diseño y era interesante la otra posibilidad, de poder empezar a incluir diseñadores en los distintos niveles de gobierno y en las políticas públicas que se generen para combatir la pobreza. Esas políticas públicas pueden estar diseñadas en equipo y de esa forma podríamos tener propuestas más creativas que las que tenemos hoy. Algo que nos ayuda es Design Your Action (Diseña tu Acción), nuestra Asociación Civil. Tener los ojos del mundo encima este año, a partir de esta postulación de Capital Mundial del Diseño, nos permitió que se conociera nuestro proyecto y nos encargaron desarrollar lo que ellos llaman el Programa de Residencias (Residencia Semilla), que tenía como fin juntar diseñadores y arquitectos mexicanos y del resto del mundo en algún lugar de la Ciudad de México por un periodo de dos semanas para detonar propuestas de impacto social.

¿Una especie de incubadora?

Algo así. Nos permitieron decidir cómo se iba a hacer y quiénes iban a participar. Lo que empezamos a hacer primero fue encontrar el contexto, dónde lo íbamos a desarrollar, y nos sirvió mucho un documento del Laboratorio para la Ciudad. Era una encuesta que hicieron para entender las problemáticas de los ciudadanos y cuáles son las más urgentes. También preguntaban sobre las dimensiones del futuro. De allí, logramos identificar las problemáticas importantes de la Ciudad de México, las zonas donde la gente está más propensa a solucionarlas y, también, aquellas zonas en las que la gente no tenía esperanza de mejorar. Se eligió la problemática del agua y la movilidad. La movilidad, por supuesto, es un problema de la ciudad entera, pero la escasez de agua es más evidente en algunas regiones, como en las delegaciones de Iztapalapa y Xochimilco. Buscamos contextos fértiles para alguna iniciativa ciudadana en el lugar. Nos encontramos con la Fundación López de la Rosa, que lleva más o menos quince años trabajando en el Canal Nacional. Nos enteramos allí de que el canal es una obra hidráulica de más de doscientos años de antigüedad que conectaba el sur de la Ciudad de México con el centro, mucho tiempo antes de los aztecas. A través de este canal, se llevaba comida desde estas zonas de Xochimilco y Milpa Alta al centro. Eso siguió funcionando hasta 1930. En ese canal fue donde circularon los primeros barcos de vapor del país. Por ahí llegó Hernán Cortés a la actual Ciudad de México y la conquistó.

¿Qué pasó en 1930, cuando se cerró el canal?

Se continuó secando el lago de la Ciudad de México y se empezó a poblar la zona. En 1950, lo convierten en un canal de aguas negras, donde se empiezan a desaguar los drenajes. Creo que entre 1958 y el 2006 se reconoce como un canal de cloacas. Lo que ocurrió en el 2006 es que las autoridades de México estaban planeando construir un camino sobre el canal, como han hecho con todos los ríos de la ciudad. Los vecinos se opusieron y unas veinte organizaciones sociales que se encuentran a lo largo del canal –son diez kilómetros– dijeron que no querían que se construyera esta carretera. El gobierno lo que finalmente hizo fue entubar esos desagües de aguas negras y las llevó a una posición mucho más profunda, permitiendo la regeneración del canal. Gracias a esto hoy en día el canal existe aunque no es completamente continuo, está segmentado en siete partes, manejadas por los vecinos en forma distinta. Hay zonas sucias y

otras zonas en las que está súper limpia el agua, hasta parece un espejo. Uno de los segmentos es el de la Fundación López de la Rosa, donde los vecinos que ahí nacieron y crecieron se acuerdan de que el agua era limpia antes de que se convirtiera en canal de aguas negras y lo quieren preservar. Hacen sesiones de ocho horas diarias, tres veces a la semana, para sacar basura y plantas que no deberían estar ahí.

¿Qué hicieron los diseñadores para apoyar esta asociación?
En ese contexto, llevamos a veinte diseñadores de México, Guatemala, Brasil y Colombia, un grupo conformado por expertos en Biología, Arqueología y Leyes. Este grupo trabajó durante dos semanas con gente local, explorando el sitio, las problemáticas y planteando cuáles eran las expectativas para el futuro. A partir de esto, hoy tenemos un sistema de proyectos alrededor de cuatro ejes principales que tienen que ver con la regeneración del espacio y de la comunidad. Se propone la creación de centros para compartir conocimientos y cultura. Se apunta a ver el canal como un recurso y como un refugio en la Ciudad de México para especies. Ahora habitan alrededor de cincuenta especies de aves, reptiles y peces. Este proyecto busca que en esta zona vuelva a habitar el ajolote, que es una especie nativa de la Ciudad de México que vivía en esos canales y ahora está casi extinta.

¿Qué es un ajolote?
Un ajolote es un anfibio Son muy lindos, tienen unas antenitas y parece que están sonriendo. Es una especie muy popular en toda la Ciudad de México. Donde sea que alguien ponga “queremos salvar al ajolote” genera mucha empatía.

¿Qué pasa después del año en el que la Ciudad de México es nombrada la Capital Mundial del Diseño?
Lo que queremos es que se genere un legado. Por un lado, estamos impulsando estos proyectos, con una visión a corto, mediano y largo plazo. Estamos buscando fondos para comenzar con las fases piloto. Lo que estamos buscando es que con el tiempo se puedan sumar más actores que nos permitan la implementación de los proyectos hasta su etapa más lejana, que es la más idealista. Por ejemplo, revitalizar una planta de tratamiento de agua abandonada. Nuestra visión es que se convierta en un mirador para el canal, con un centro comunitario y un parque. El proyecto

es muy lindo y se presentó en una exhibición que se llama Utopía, al lado de arquitectos muy renombrados. La idea sería llegar a construirlo, pero esos son proyectos que cuestan muchísimo más de lo que nosotros podemos fondear en este momento, por eso necesitamos actores del sector público y privado que nos ayuden a implementarlos.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 6
Diseño con comunidades
(México)



DIANA ALBARRÁN GONZÁLEZ

Investigar, entretejer y descolonizar

30 | 12 | 2019

Diana Albarrán González nació en Chiapas, México, pero vivió en lugares tan disímiles como Guadalajara, Valencia, Kyoto y Auckland. Actualmente trabaja con comunidades indígenas en Nueva Zelanda y México. Su investigación aborda el consumo ético y responsable y la descolonización del diseño con la intención de aportar a la construcción de una mejor relación entre los profesionales y los artesanos.

Viviste en muchos países diferentes. ¿A qué se debe?
Me dejo llevar adonde la vida me lleve. Primero me fui a hacer una maestría a España y de ahí regresé a México. Después, solicité una beca para la Japan International Cooperation Agency (JICA), lo que me permitió vivir en Kyoto nueve meses. Regresé otra vez a México y, por el trabajo de mi expareja, nos fuimos a Singapur. De Singapur ya vinimos a Nueva Zelanda, por los azares del destino, y aquí ya me he quedado.

¿Cómo te cambió cada lugar?
¡Uff! El mayor impacto lo tuve con las experiencias de migración. Salir de la zona en donde uno fue educado y de la burbuja en la que nos encontramos cambia mucho la perspectiva. En cada lugar fueron experiencias dis-

tintas con retos diferentes. En España, estaba de estudiante de maestría, a los veinte años; una experiencia diferente que en Japón: éramos becarios y vivíamos en el centro. En Singapur el reto fue distinto, por la visa laboral: allí no te dejan trabajar. De hecho, Singapur tiene una particularidad con las parejas, digamos que uno de los dos se va con empleo y su visa se llama *Employment Pass*, y al otro le dan algo que se llama *Dependant Pass*. O sea, dependiente, y ya con el nombre te modifica todo.

Es una pena que no hayas podido trabajar.
Sí, pero al final, hice mis pininos porque abrir una empresa no era tan difícil. Abrí mi propio estudio y tenía algunos clientes pequeños. Me metí al mundo de las *Mumpreneurs* o *Mumtrepreneurs* (mujeres que dirigen un negocio y tienen hijos). En Singapur les llaman así. El estudio giraba en torno a la labor con mujeres que no querían regresar a trabajar a tiempo completo. Singapur tiene un ritmo laboral bien fuerte y estas mujeres decidían abrir sus empresas de cualquier cosa. Mi función era ayudar un poco en la parte de consultoría y más que nada en la parte de identidad de marca (*branding*) e imagen gráfica. Esto lo hacía con mi socia y muy buena amiga. A través del estudio logramos comunicarnos con ellas y asistirlas. Así que sí pude hacer cosas, pero fue duro. Mi hija tenía apenas ocho meses cuando llegamos allá. Y ahí es que uno se empieza a dar cuenta del desbalance y de cómo la sociedad te marca y, de alguna manera, te pone en una casilla. En Singapur te ponen en la burbuja de esposa expatriada (*expat wife bubble*). Cuando vino la oportunidad de ir a Nueva Zelanda, lo primero que pregunté fue: "¿Puedo trabajar ahí?". Me dijeron que sí entonces dije "perfecto". Y aquí ha sido otra experiencia muy diferente, encontré trabajo de docente a tiempo parcial a los seis meses de haber llegado, y ahí he estado hasta ahora. Al tiempo que empecé a dar clases, también comencé a preparar la propuesta de investigación para mi doctorado, y en eso ando todavía.

¿Qué estás investigando?
El título hasta ahora es *Rumbo a un diseño centrado en el Buen Vivir: descolonizando el diseño artesanal textil en los Altos de Chiapas*, al sur de México. Se trata de cómo la descolonización o el pensamiento descolonizador puede ayudar a mediar las relaciones entre profesionales y artesanos. En esta labor hay cuestiones éticas que se abordan desde el diseño social. Yo me quise centrar en la descolonización porque me ofrecía un enfoque muchísimo más rico y mucho más profundo de análisis que el diseño

social. En las historias de colonización aparecen las relaciones de poder, privilegios y acceso. Me enfoco específicamente en el textil.

¿En tu tesis utilizás el diseño como herramienta de análisis?
Depende de cómo definamos el diseño. Si vemos el diseño desde el punto de vista occidental, en donde buscamos un artefacto, no estoy creando nada material. Utilizo el diseño como herramienta de análisis, de visualización y de codiseño. Hago diseño colaborativo, propongo talleres junto con las artesanas para exploración de temáticas y de esos talleres surge lo material. Mi investigación no solo incluye observaciones de casos diseñador-artesano, sino que desafía estas distinciones. De igual modo, las intervenciones en el campo a través de procesos de codiseño contribuyen a la acción de diseñar.

Hacés una intervención en el campo, eso de alguna manera es una forma de diseñar.
Sí, exactamente. Queremos hacer una exhibición colectiva en Aotearoa, Nueva Zelanda, para que vengan mis compañeras mayas, o por lo menos un par de ellas. La idea es que estas tejedoras textiles mayas, tejedoras de las comunidades tsotsiles y tseltales, puedan hablar sobre su propia experiencia con su propia voz, sin que yo las represente, como un acto de descolonización. Esto lo hago para aprovechar el acceso que tengo como estudiante de doctorado al espacio de muestras de la Universidad. En unos seis meses más termino la tesis.

Viajaste a México para presentar una propuesta de investigación a través del telar de cintura. ¿Qué es?
Es una técnica de telar precolombino, practicada en México. Parte de la investigación también fue para mí un poco el aprendizaje de la técnica. Mi supervisora es tejedora maorí y también ella hizo un análisis, una analogía de método de investigación a través de un tejido que se llama *taaniko*, que es de Nueva Zelanda. Cuando la conocí, me di cuenta de que estaba perfecto trabajar con ella porque entendía muy bien la idea. Y me recomendó aprender a tejer. Estoy empezando a tejer, pero montar el telar te lleva como unas cinco horas cuando no eres experta. De hecho, estoy usando colores como analogía dentro de la investigación. Cada color es como un pilar: Diseño, Sociología, Antropología y Saberes Indígenas, que además tienen un contenido metafórico en la investigación.

¿Visualizás en el telar partes teóricas de tu investigación?
Sí, porque tejer en el telar de cintura tiene la particularidad de ser flexible y lo puedes poner en cualquier lado. En los Altos de Chiapas tejen el *jolobil*. Esta técnica se dice que la enseñó la diosa maya Ixchel, que tiene mucha simbología. Las chicas, las tejedoras, siempre se amarran de árboles para tener conexión con la madre tierra, el cordón umbilical. Todo tiene su simbología muy apegada a la cosmovisión maya. Yo estoy utilizando esas mismas conexiones como analogías de la investigación. Por ejemplo, vamos tejiendo y jalando hilos de diferentes disciplinas según sean necesarias. La particularidad, sobre todo que yo veo, es la tensión y la flexibilidad. Para poder tejer, tu cuerpo tiene que estar inclinado y los hilos tensos, pero después de un ciclo tienes que inclinarte y flexionar para poder seguir con el tejido. Esa flexibilidad es lo que yo digo que permite tejer una investigación colectiva junto con las compañeras.

¿Siempre son mujeres?
Tradicionalmente, sí. Al principio, las historias de la cosmovisión maya venían de la diosa Ixchel hacia las mujeres, pero actualmente ya no. De hecho, hay un tejedor que se está volviendo muy famoso, Alberto López. Cada vez que lo veo, le digo: "Oye, ya estás en redes sociales y han compartido tus videos y entrevistas muchísimo". Es de Magdalenas de Aldama, en Chiapas. Está tejiendo y enseñando a otros hombres. Los roles de género también se han estado replanteando dentro de las comunidades.

Pero, este tejedor, ¿tiene un rol diferente al de las mujeres cuando tejen?
Digamos que es algo nuevo. Él cuenta su historia de que cuando empezó a tejer le enseñó su mamá y lo tuvo que hacer un poco en secreto. Siendo una sociedad conservadora, no era tan bien visto que un hombre tejiera. Lo hizo durante un tiempo en su casa, escondido, pero ahora es parte de un colectivo junto con sus compañeras. Y es el portavoz de ellas. No solo representa su trabajo, sino el de la colectividad.

¿Qué es lo que cambió cuando te involucraste con esta comunidad?
En el primer viaje fui solo a escuchar y aprender. Fui como *participante observador*. Quería estar en el espacio y compartir, más que preguntar. De hecho fui con mi mamá y con mi hija, porque mi mamá vive en una ciudad muy cercana. Como es una actividad de un colectivo de mujeres, para mí era importante que me vieran, no como la investigadora que va a extraer

y se va, sino que ellos supieran que mi familia todavía estaba allá, que sigo muy enraizada. Quise también compartirlo con mi hija y mostrarme más como mujer que como la investigadora que viene y de la que luego ya nunca volverán a saber. Así fue el primer viaje: compartir y escuchar. Ya en el segundo viaje, tuvimos un par de talleres de codiseño para explorar el buen vivir de los Altos de Chiapas. El buen vivir ahí se llama *lekil kuxlejal* y hace referencia a una vida digna y justa. Me interesaba ver cómo este principio y la filosofía de vida de ellas nos podían ayudar a entender qué es lo que para ellas es importante. Una buena parte de la cultura y el pensamiento maya se refleja en la lengua y en la importancia que se le da al corazón. Cuando ellas hablan en *bats'i k'op*, en tsotsil, por ejemplo, preguntan: "¿Cómo está tu corazón?". El corazón siempre ha estado muy presente dentro de la manera de expresarse y de ver la vida. Los talleres de codiseño eran como *lekil kuxlejal-centric*, centrados en la buena vida y eran *o'tan-led*. El *o'tan* es el corazón, y a partir de ahí empezamos a indagar a través de una exploración multisensorial, cómo ellas veían y sentían el *lekil kuxlejal*. ¿Cómo huele, cómo sabe, cómo lo viven? Estos talleres fueron un medio de exploración colectiva y sensorial.

¿Qué sucede en estos talleres?

Hicimos collages y posters a partir de los cuales ellas podían expresar cuál era su visión del *lekil kuxlejal*. Yo me he educado como diseñadora. Ellas, desde que son niñas aprenden a bordar, tejer y a diseñar desde su propia cosmovisión. Siendo muy jóvenes son diseñadoras y artistas. El lenguaje visual fue algo que nos ayudó a romper las barreras idiomáticas, porque para ellas el español es su segunda lengua. A través del dibujo, comunican sus ideas a otros que no hablan su lengua nativa. Desde el primer taller, me di cuenta de que para ellas la expresión es el dibujo. Lo hacen rapidísimo y precioso, incluso había momentos en los que teníamos que cerrar la etapa de dibujo pero querían seguir, no paraban. Usamos una cámara Polaroid que llevé, de estas que hacen instantáneas, para tomar fotos en tiempo real y ponerlas en el collage. El segundo *workshop* fue más numeroso, fueron veintiuna mujeres. Las subdividimos en tres grupos teniendo en cuenta sus lenguas. Dos grupos hablaban en tsotsil y uno en tseltal para que se sintieran cómodas de expresarse en su propia lengua. El objetivo de este taller era dar respuesta a dos preguntas básicas: qué les gustaba trabajar dentro de Malacate, una colectiva de mujeres autónoma y autogestiva para la reactivación, preservación, protección y difusión

del arte textil en la región de Altos de Chiapas. ¿Qué era importante para ellas que los que estamos fuera de su comunidad deberíamos saber? Una vez que respondían estos interrogantes, la idea era discutirlo y plasmarlo. Como resultado obtuvimos distintas manifestaciones: tomaron fotos, dibujaron y combinaron palabras con fotos y dibujos. La parte visual nos permitió comunicarnos mucho mejor.

¿El taller estaba enfocado en que ellas articulen su trabajo con lo que desean expresar?
Sí, el taller pretendía ser solamente un medio de expresión, de ahí salieron dibujos representativos que brindaban diversas manifestaciones de sus visiones. Había dibujos del *jolobil*, telar de cintura, el ser tejedora como parte de su identidad, la naturaleza, la familia, el corazón y trabajar en equipo. Creamos un espacio libre, en el que ellas pudieran expresarse sin que nosotros tuviéramos que preguntar y esperar una respuesta verbal. De esta manera, pudieron expresarse sobre lo que es *lekil kuxlejal* para ellas, y a partir de eso yo pude sacar y analizar los elementos o temáticas más importantes para este colectivo de mujeres.

¿Qué devolución tuviste de ellas después de estos talleres?
Lo que sé y que expresaron es que les gustó mucho, estaban muy contentas. De hecho, llevé varios rollos de fotografía instantánea y creo que se usaron menos de la mitad en los posters, todos los demás se los llevaron porque querían fotos conmigo, con mi mamá, con mi hija, de todo el grupo. Se hicieron unas memorias bonitas. Yo estoy muy agradecida, porque esta investigación me ha transformado más a mí que a ellas. He aprendido, simplemente, del hecho de dejar que el corazón sea la guía. También de la interculturalidad, porque ellas están abiertas al intercambio de conocimientos.

¿Qué te gustaría hacer con ellas después que termines tu tesis de doctorado?
Me gustaría seguir trabajando con ellas, en Chiapas, que es de donde soy. De hecho, el trabajo que me ha llegado más ha sido junto con ellas. Como es un contexto pequeño, conoces más gente. He conocido cineastas, músicos, en lenguas tsotsiles y tseltales. Quiero aprovechar que estoy en otro contexto para dar a conocer esas historias de estos pueblos originarios en otros lugares. Aquí está el pueblo maorí, allá están los pueblos mayas. Me gustaría ver de qué manera podemos hacer ese intercambio y conexión entre pueblos originarios dando a conocer su trabajo, que es muy valioso.

Pero, por sobre todo, me gustaría que se tenga en cuenta la existencia y lo que sucede actualmente con estos pueblos. Lo digo por la experiencia que tengo en México, tenemos esta visión de los pueblos originarios o de los pueblos indígenas como del pasado. Los vemos muy dependientes y realmente no es así. Lo que pasa es que no conocemos lo que sucede dentro de estas comunidades.

Parte de la investigación y su objetivo es estar alineada con epistemologías del sur, para dar a conocer otras maneras de diseñar que ya existen. Mi sueño es ver algún día un diseño tsotsil, un diseño maya o un diseño tseltal reconocido como tal. En Latinoamérica, las creaciones de los pueblos originarios se consideran solo como artesanía y se encuadran mucho en lo material, no en el proceso de diseño. En muchos contextos las relaciones con estas comunidades consisten en llevar a diseñadores a capacitar artesanas. Creo que tenemos que darle la vuelta a eso, y ser nosotros los que vayamos a capacitarnos en otras maneras de diseñar. Esto es algo que he platicado mucho con otras diseñadoras, tanto gráficas como textiles e industriales. Coincidimos en que cuando ya estás trabajando con las comunidades te das cuenta de que realmente sus conocimientos son valiosos y que deberíamos aprender a diseñar con esas visiones más ricas, antes que andar reproduciendo modelos eurocentristas.



En Chiapas está el movimiento zapatista, ¿cómo cambió a estas mujeres todo lo que pasó allí?
De hecho, yo estoy usando los siete principios del mandar obedeciendo del zapatismo como principios guía de investigación.

¿Cuáles son estos principios y cómo guían tu investigación?
Son los "Principios del mandar obedeciendo". Surgen del zapatismo y se utilizan ahora en las Juntas del Buen Gobierno. Tratan sobre construir y no destruir, representar y no suplantar, bajar y no subir. Esos principios me han servido como parte de esta investigación. Hay otras investigaciones que han demostrado que el movimiento zapatista, que ya tiene veinticinco años, tuvo un gran impacto en cómo los pueblos se ven a sí mismos, en cuanto al orgullo y la autoestima. Y también ha impactado en las tradiciones textiles. Antes usaban ciertos colores y, de repente, ahora dicen: "Vamos a empezar a usar otros colores". Hay un poquito más de experimentación. Hay muchas historias y hay gente que tiene recuerdos duros, pero ha habido un impacto y ha ayudado a los pueblos a tener otra mirada sobre sí mismos. Por eso, incluso *lekil kuxlejal* tiene relación con el zapatismo, porque son ideas de los pueblos mayas tsotsiles y tseltales. Muchos de los pueblos zapatistas, de los caracoles zapatistas, se encuentran en esos territorios. Ahí se ve cómo hay una retroalimentación y una conexión en la que todos se benefician. De hecho, como parte de la investigación, propongo encontrar el hilo conector en vez de andar desmembrando. La idea es entender cómo se va conectando una cosa con la otra, porque están interrelacionadas.

¿En la narrativa de la tesis?
Sí, y también en el análisis. Todo se va hilando: cómo se conecta el textil con la resistencia y la resistencia zapatista con el territorio, y el territorio con los cuerpos. Cuando estuve en el segundo viaje de trabajo, tuvo lugar el Primer Festival de Cine Zapatista en Oventik. Ahí proyectaron la película *Roma*. Llegó la actriz Yalitza Aparicio y le dieron un reconocimiento. Es impresionante ver cómo se gesta un mundo nuevo, en medio de las montañas. Durante mucho tiempo, la gente decía: "No, ahí no va a haber nada". Ahorita se gesta educación y otras cosas muy distintas. Por algo dicen: "Un mundo donde quepan otros mundos" y por algo se habla del "pluriverso" en esta región.

¿En qué sentido se habla del pluriverso?
Hay una identidad muy fuerte en cada comunidad y se expresa en la manera en que viste la gente y el textil que usa. De una montaña a otra, de repente, ya es otra lengua, del tsotsil al tseltal.

¿Qué te parece que tendríamos que hacer los diseñadores con todo esto en el futuro?
Llevo mucho tiempo metida dentro de otros diseños: para el pluriverso, para la transición hacia una vida más sustentable y sostenible. Me da esperanza que el diseño se mueva por allí, porque ya llevamos mucho tiempo reproduciendo modelos que son ajenos a nuestros propios contextos de los sures. De esto también habla el diseñador e investigador Alfredo Gutiérrez Borrero, que propone "diseños otros", y sostiene que existen otras maneras de diseñar que ya son intrínsecas de nuestros pueblos, de nuestras comunidades, de los pueblos originarios. Tenemos que aprender de las maneras en que se diseña en los contextos de los sures, en donde hay otra manera de diseñar porque no tienen recursos. Por ejemplo, en México hay muchísimos colectivos y gente que se está autogestionando y autoorganizando porque no pueden depender de las inestabilidades de gobiernos. El diseño está apoyando eso, me parece maravilloso, para mí debe haber más diseño de ese tipo.

Nota: Durante la segunda mitad de 2019, Diana Albarrán González organizó eventos para fondear la exhibición colectiva que planeaba en Nueva Zelanda. Pero las restricciones que trajo aparejadas la pandemia del covid-19 obligaron a cancelarla. Después de discutir con sus compañeras de Malacate Taller Experimental, decidieron que esos fondos fueran destinados a cubrir las necesidades sanitarias que emergieron en las comunidades por la irrupción del virus. Su tesis de doctorado fue aprobada en junio de 2020 y, siguiendo el principio de horizontalidad que guió su investigación, fue presentada de manera conjunta con las artesanas en distintas conferencias.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 88
Investigar, entretejer, descolonizar
(México / Nueva Zelanda)



PEDRO REYNOLDS CUÉLLAR

La intersección entre la academia y la comunidad

09 | 11 | 2020

Pedro Reynolds Cuéllar es diseñador e investigador colombiano. Está haciendo su Doctorado en Medios, Artes y Ciencias en el Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT). Con sus alumnos trabaja en temas muy variados, desde cómo se puede activar la creatividad usando los diferentes estados del sueño hasta la colaboración entre comunidades indígenas y diseñadores.

Reynolds Cuéllar cuenta sobre la fundación de C-Innova, una ONG colombiana que trabaja en la formación para el diseño participativo y en el codiseño de tecnologías de bajo costo para la ruralidad de su país. También desarrolla la experiencia de las cumbres de Diseño, eventos de práctica de codiseño que reúnen decenas de personas de distintas partes del mundo para elaborar, en conjunto con colectivos locales, soluciones para desafíos que presentan distintas comunidades.

Junto a otros educadores en Diseño, Reynolds Cuéllar propone experiencias inmersivas de colaboración, donde un grupo de estudiantes pasa un tiempo largo en un contexto diferente como parte de su formación, haciendo investigación. Estas vivencias –asegura– son transformadoras de la mirada profesional. La inmersión fuera de las aulas o las oficinas permite generar –subraya– prácticas transformadoras, inclusivas, críticas

y con impacto directo en la sociedad. Sobre todo, dice, si estos eventos se pueden hacer en lugares agrestes y con personas diversas, provenientes de sectores rurales o con comunidades originarias.

¿Qué estudiaste antes de llegar a este doctorado en el MIT?
Hice mi pregrado en Lingüística en la Universidad Nacional de Colombia, en la sede de Bogotá. Luego de casi una década de trabajar en la industria, volví a la academia en este Programa de Medios, Artes y Ciencias en el MIT Media Lab. Hice una maestría en el Media Lab con enfoque en interacción humanos-robots (*Human-Robot Interaction*). Hace dos años empecé a hacer el doctorado en el mismo programa, pero con un enfoque diferente, esta vez en medios cívicos e interacción. Uso métodos y tecnologías para incluir activamente a miembros de la sociedad civil en procesos de construcción de sus territorios, sus sociedades y sus comunidades.

¿Sos investigador de tiempo completo?
Sí, en este momento estoy de tiempo completo en el Programa de Medios, Artes y Ciencias. Siempre hay gravitando proyectos laterales, con comunidades campesinas, indígenas, afroamericanas o con pescadores de la ruralidad colombiana. Esos proyectos van navegando al mismo tiempo que el programa, pero formalmente estoy cien por ciento concentrado en el doctorado.

¿Hacés investigación en Diseño?
Sí. El diseño llegó a mi vida por accidente, pero llegó para quedarse. Fue una de las razones por las que decidí volver a estudiar. Ya había tomado la decisión de quedarme en la industria, pero unos años antes de entrar a la maestría empecé a trabajar fuerte en el tema de diseño y me quedé enganchado. Comencé a trabajar el diseño desde la robótica. Me interesa cómo se diseña el futuro. Y luego de haber pasado ese ciclo estoy haciendo investigación, explorando y curioseando alrededor de cómo otros diseños y otras formas de hacer pueden entrar en conversación con lo que tradicionalmente conocemos como diseño.

¿A qué futuro te referís?
En este caso a los futuros que una institución como el MIT imagina. Eso es, por supuesto, una porción muy pequeña de futuros posibles. Parte del trabajo es, justamente, poder integrar otros futuros, dentro de un espacio

tan dominante como el MIT. Mi gran pregunta era cómo, en lugar de estar solo resolviendo los problemas del presente, se pueden diseñar esos futuros imaginados. Ya estaba en la comunidad del MIT cuando surgió ese interrogante, entonces continué de forma casi lógica mis estudios allí.



¿Al MIT también le interesan otras maneras de hacer las cosas? ¿Hay diversidad en el tipo de investigación que hacen?
Total. Hay muchos espacios donde se están explorando miradas diferentes. Esa posibilidad es lo que ha cautivado mi imaginación en los últimos años. Aun cuando hay un pensamiento predominante, existe la posibilidad de que otro pensamiento pueda desarrollarse.

¿Una de las cosas que vos hacés desde C-Innova o desde la ONG Distancia Cero es colaborar con comunidades latinoamericanas?
Sí, el trabajo de campo y mi práctica han sido el hilo conductor en esas organizaciones. En ese momento, no lo pensaba desde el diseño, pero

mucho de lo que hacía era diseñar instrumentos, experiencias y dispositivos en la intersección de la educación y la tecnología. Este trabajo siempre estuvo mediado por esa colaboración desde el territorio. Luego, con mi llegada a trabajar en el MIT, fue mucho más fácil catalizar esa relación comunitaria. Desde C-Innova y Distancia Cero se empezaron a gestar proyectos de amplio alcance, con creación de organizaciones, y se formalizó de esta manera el trabajo. Distancia Cero es una ONG colombiana que está dedicada a conectar los desafíos de la ruralidad con estudiantes y talento joven de universidades de Colombia y el mundo.

¿Estas dos organizaciones se fusionaron en una sola que se llama Diversa, estás haciendo algo con ellos?
Sí, estamos conectados a través de una comunidad de innovadores, practicantes, diseñadoras y diseñadores que están explorando esa intersección del diseño canónico con el trabajo comunitario que se lleva a cabo en contextos rurales colombianos, siempre desde el punto de vista participativo. En el 2015, empezamos a hacer más concreto el trabajo llevando a cabo cumbres de Diseño para el Desarrollo (International Development Design Summit), que son parte del D-Lab del MIT. A partir de estos eventos en Colombia, no solo logramos empezar a construir lazos en Latinoamérica, también llegamos a congregar un grupo de personas en Colombia. Al terminar uno de estos eventos, fundamos C-Innova y Distancia Cero. Ambas con misiones diferentes, pero con una audiencia y un espíritu de colaboración desde el trabajo en el territorio. Son organizaciones hermanas, por eso empezamos a hablar de la posibilidad de fusionarse. Aparecieron oportunidades y concursos donde logramos conseguir financiación y finalmente se fusionaron las dos organizaciones: C-Innova, orientada a la práctica y trabajo en campo, y Distancia Cero, que conecta este trabajo con las universidades.

En el artículo que ustedes presentaron en el Congreso de Diseño Participativo (Participatory Design Conference), en 2020, medían el impacto de las cumbres de Diseño que habían creado en Latinoamérica, ¿eso es parte de tu trabajo?
Es parte del trabajo de C-Innova. Uno de los grandes logros de la organización fue dar continuidad a esos encuentros de Diseño. Distancia Cero fue un socio que estuvo siempre presente, ayudando en la organización de los eventos, contribuyendo desde su experiencia a hacer

preguntas: ¿cómo poder medir ese impacto? ¿Cuál es el objetivo a largo plazo del trabajo que se está haciendo? ¿Cómo es el proceso del trabajo comunitario antes, durante y después de los eventos? Ahora que estamos fusionados queremos entender la evaluación y el impacto para poder tomar ventaja de todos esos años de trabajo comunitario desde el territorio.

¿Van a seguir organizando estas cumbres que se dejaron de realizar por la pandemia?
Claro. Van a volver y muy probablemente no tengan el mismo rostro de los eventos que veníamos haciendo hasta este momento. No solo por la fusión sino también porque nuestro pensamiento alrededor del Diseño ha venido cambiando y nos ha hecho cuestionar metodológicamente la forma en que llevábamos a cabo estos eventos. Queremos mejorarlos. La contingencia actual de la crisis sanitaria nos ha dado el espacio para poder repensar estos encuentros. Cuando sea posible volvernos a encontrar en un espacio físico y en comunidad, lo vamos a volver a hacer. Uno de los factores diferenciadores va a ser la manera en la que vamos a medir, documentar y proyectar el proceso y sus resultados.

¿Qué estás investigando para tu doctorado?
La inquietud del doctorado gira alrededor de dos preguntas, una es: ¿quién diseña? Creo que esta pregunta ha sido resuelta desde una visión plural, entendiendo que cualquier persona puede diseñar. Se puede encontrar diseño en cualquier entorno o grupo social conocido. La siguiente pregunta es: ¿sobre qué diseño se habla?, o ¿cuál es el diseño que entra en juego cuando se empiezan a construir futuros posibles en espacios como el MIT? Exploro cómo es el proceso de diseño tecnológico en otros espacios, particularmente en comunidades indígenas en Colombia y Latinoamérica. De allí destaco cómo esta forma de hacer diferente puede vincularse con una expresión similar a la expresión del diseño noroccidental. Segundo, cómo esas formas de hacer pueden verse reflejadas en cambiar la manera eurocéntrica en que el Diseño se enseña en espacios dominantes. El componente que conjuga estos dos pensamientos es la crítica a esa forma en la que el Diseño se ha concebido y se ha enseñado, desde esas visiones dominantes. En este momento hay una gran explosión de muchas literaturas y muchos pensamientos que apuntan a este mismo fin.

¿Vas a hacer experimentaciones con alumnos también o vas a expresar la crítica?
Ambos. El proyecto, en su versión actual, está encapsulado en un libro que propone una forma de documentación tecnológica de esos otros diseños, que es concebida directamente desde quienes generan esa producción tecnológica. Es una exploración y documentación de artefactos tecnológicos donde las personas que los crean deciden también cómo generar esa documentación. No es algo terriblemente novedoso, pero la mayoría de los trabajos en documentación tecnológica tienen esa visión de análisis eurocéntrica. Luego vienen las dos piezas que tú mencionas, la crítica y los experimentos de cómo eso se puede ver reflejado en una oferta educativa.

¿Cuáles son los experimentos que ya estás llevando a cabo?
Hicimos un curso al inicio de 2019 llamado "Tecnologías para la producción del café", una experiencia en codiseño. Y fue un primer experimento en donde intentamos crear un diseño que tuviera una porción mayoritaria del currículum aportado por campesinos agricultores de café en zonas rurales de Colombia. Estaba orientado a estudiantes de posgrado y toda la experiencia fue inmersiva, buscando resaltar esas formas diferentes de hacer. Queremos empezar a crear un lenguaje alrededor de ellas. De inicios de 2019 para acá han aparecido muchas piezas conceptuales y metodológicas en mi camino. Los siguientes experimentos están encaminados a concretar algunos de los conceptos que veo discutidos pero que no se han llevado a la práctica. Por ejemplo, el concepto de la autodeterminación. Hay ejemplos en muchos espacios, pero yo no he encontrado que se hable esto directamente desde el diseño. Tengo interés en contribuir en ese concepto, desde la pluriversalidad, trabajada por Arturo Escobar, y desde la visión política y económica del zapatismo. Veo mucho potencial en empezar a añadir ejemplos concretos o identificar ejemplos que ya existen.

O sea que lo que vos hacés con los alumnos es trabajar el concepto e identificar ejemplos concretos que lo expliquen. Y si no los identifican, diseñan cosas nuevas utilizando esos conceptos. ¿Es así?
La identificación de ejemplos existentes me parece esencial. El campesinado colombiano es un gran ejemplo de autodeterminación. Esa identificación permite exponer al estudiante a la encarnación de un concepto. Sin embargo, la autodeterminación del campesinado colombiano tiene

muchos matices, ninguno de los cuales está relacionado con la creatividad y el diseño. Al generar ese encuentro entre el concepto y el ejemplo, siento que surge la posibilidad de añadir un matiz nuevo a esos proyectos y poder hablarlos desde el diseño. Lograr eso y volver esos ejemplos muy concretos contribuye a que quienes crean los programas de educación en Diseño en todo el mundo puedan incluirlos en los programas educativos. Es una aspiración de muchos diseñadores y diseñadoras que han descubierto esta visión eurocéntrica predominante en la enseñanza del Diseño y quieren mostrar alternativas desde sus propias experiencias y desde las experiencias de sus colegas.

¿Qué te ves haciendo en el futuro, después de terminar tu doctorado?
Me encantaría volver a Colombia, quisiera trabajar desde el territorio. Quiero trabajar en educación en Diseño, que es lo que vengo haciendo desde 2015 y me encanta. Lo hemos hecho en educación para adultos y me gustaría llevarlo a los jóvenes y niños.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 178
En la intersección entre diseño comunitario, educación y tecnología (Colombia / EE.UU.)



OMAR CRESPO

Cocrear cambia la vida

02 | 09 | 2019

Omar Crespo es un arquitecto de interiores que nunca ejerció su profesión. Desde muy temprano se convirtió en un agente de la educación en Diseño y en un emprendedor social enfocado en habilitar a otros a trabajar creativamente. Como diseñador industrial, su desarrollado sentido de la estética y el diseño funcional se combina con sus habilidades sociales para elaborar herramientas y experiencias de aprendizaje que conectan a personas, unen culturas y favorecen la cocreación de soluciones a retos vividos por comunidades vulnerables de Guatemala.

¿Qué tipo de diseño estás haciendo?

Estoy muy interesado en el diseño estratégico y de ecosistemas de innovación local, algo súper interesante y complejo a la vez. Sigue siendo diseño, pero la tecnología o el producto –que es en lo que yo empecé– juegan un papel chiquito. Dentro de este sistema, el diseño ya no es solamente un producto sino una estrategia que incluye organizaciones, personas, espacios, servicios, dinámicas sociales y culturales y, obviamente, los productos. Todo esto lo estoy trabajando en Guatemala, estoy basado en Sololá, en una comunidad llamada Santa Catarina Palopó, a orillas del Lago Atitlán, que es uno de los lagos más hermosos del mundo. Sololá es un de-

partamento en el altiplano guatemalteco y es uno de los focos de turismo más fuertes del país. Alrededor de ese lago, habitan doce comunidades vulnerables.

En un momento me cuestioné toda mi formación en Diseño. Me pregunté si esa era realmente la dirección que quería tomar. Si todo ese aprendizaje y toda esa creatividad los quería dedicar a seguir contribuyendo con típicos objetos bonitos, o a satisfacer necesidades más relevantes del contexto en el que vivo. En Guatemala, cerca del 50 por ciento de la población vive en la pobreza. En algún punto de mis estudios tuve la oportunidad de pasar un verano en el Massachusetts Institute of Technology (MIT) y a través de esa experiencia conocí personas que trabajan en D-Lab, un laboratorio del MIT dedicado a desarrollar enfoques participativos y soluciones prácticas a los retos de la pobreza global. Durante este tiempo, pude ver cómo todas esas metodologías que yo conocía para diseñar productos y para influir en usuarios se podían dedicar, en países como el mío, a desarrollar soluciones asequibles, mucho más impactantes, y a brindar dignidad, seguridad y resiliencia a los más vulnerables.

De vuelta en mi país luego de hacer una Maestría en Arquitectura de Interiores en Madrid, y de exponerme de forma absoluta al diseño de objetos y espacios estéticamente atractivos, me di cuenta de que lo que realmente quería era dedicar mi carrera a contribuir a transformar las condiciones de vida en aquellos lugares y comunidades a los que el diseño convencional ni rara vez llega. En 2016 cofundé una empresa social llamada Link4, que promueve la innovación local y el desarrollo sostenible en comunidades indígenas de Guatemala a través de la educación en Diseño para todos. Desde 2007 he colaborado con D-Lab. Me he certificado en su metodología *Creative Capacity Building* (CCB) y desde 2018 trabajo con ellos como consultor en diseño, facilitador e instructor de diseño participativo.

¿En qué consiste esta metodología?

Desarrollo de la Capacidad Creativa o *Creative Capacity Building* es un acercamiento radicalmente inclusivo al diseño colaborativo, que involucra a audiencias tradicionalmente excluidas de los procesos de identificación de problemas, generación de soluciones y toma de decisiones. Por el simple hecho de ser humanos, todos somos altamente creativos. Esta metodología desarrolla las habilidades creativas de cualquier persona y fortalece su confianza en ellas por medio de la resolución de problemas y de la enseñanza del Diseño. Eso es parte fundamental de lo que hacemos

con Link4, a través de CCB y de la experiencia que nos permite adaptar esta y cualquier otra metodología al contexto real y específico en el que la estamos aplicando.

¿Estas comunidades son indígenas?
Principalmente trabajamos en Santa Catarina Palopó, en una comunidad indígena de origen maya kaqchikel con muchísima riqueza por su cosmovisión, su historia y cultura viva. Es una comunidad artesana que basa su economía en el turismo y el producto hecho a mano. Varias mujeres en Santa Catarina Palopó se dedican a hacer tejidos tradicionales con simbolismo. Ver cómo estos y muchos otros aspectos culturales forman parte de los procesos de diseño que trabajamos es enriquecedor.

¿Podés mencionar un ejemplo?
Hay varios proyectos que podría mencionar. Uno de ellos es sobre sistemas de cocción. La cocina es el corazón del hogar guatemalteco, no solo porque es importante la comida, sino porque es el punto de reunión de la familia. Las cocinas convencionales y de fuego abierto son ineficientes y dañinas para la salud de la gente. Al ser ineficientes, estas estufas de leña liberan calor hacia los alrededores, jugando un papel importante para mantener caliente el hogar. En el altiplano esto es especialmente importante por la necesidad de calor, pero también porque el fuego representa algo casi sagrado. Ver el fuego es muy importante en esta cultura. Así que dos de los requerimientos para el diseño de una nueva estufa contemplaban la observación del fuego y el calentamiento del hogar. En este contexto, no podíamos enfocarnos solamente en el diseño de la estufa más eficiente desde el punto de vista técnico. Probablemente el diseño ideal, técnicamente hablando, no sería adoptado por no liberar calor hacia los alrededores en la cocina. Como cocreadores, tuvimos que entender hasta qué punto podíamos sacrificar la eficiencia de la estufa para lograr la adopción. A veces, los aspectos sociales y culturales son más importantes que los aspectos técnicos y debemos encontrar puntos medios e innovaciones progresivas que permitan mejorar poco a poco el desempeño de las soluciones y las condiciones de vida. Las metodologías de diseño participativo que utilizamos y promovemos permiten comprender todas estas cosas. Son procesos más largos que demandan más recursos, pero que permiten el desarrollo de soluciones más ajustadas con mayores posibilidades de adopción.



OMAR CRESPO

Otro ejemplo es el de un proyecto más reciente. Las nuevas generaciones cada vez se dedican menos a trabajar en el telar de cintura y el tejido. Por un lado, no existe un conocimiento de mercados y tendencias globales que conecten la oferta de productos artesanales de la comunidad con lo que los visitantes y consumidores buscan, por lo tanto no se vende mucho. Por otro lado, las nuevas generaciones no están acostumbradas a sostener la incomodidad física que implica tejer por largas jornadas. Esto hace que tome más tiempo producir piezas tejidas, eleva su costo y contribuye al ciclo en el que, cada vez, se le ve menos el beneficio a llevar una vida como tejedora. Ante esta situación, la posición romántica busca mantener intacta la tradición. Pero la posición práctica debe reconocer la inviabilidad implícita. Un proyecto que estamos trabajando incluye por un lado la construcción y acceso a mercados internacionales a través de nuestros clientes en el extranjero y, por otro, en el diseño de un telar que, sin modificar la técnica tradicional, se enfoca en aumentar la productividad y mejorar los aspectos ergonómicos. A la vez, este proyecto ha iniciado un diálogo sobre la evolución del tejido y el papel de las nuevas generaciones en su reinterpretación y apropiación.

¿Cómo es construir capacidades de diseño en una comunidad a partir de las asimetrías que existen entre sus integrantes y un universitario que viene de la ciudad?

Nuestros aliados son universidades, por lo general del extranjero. En Link4 creemos que la diversidad es uno de los elementos esenciales de la innovación. En nuestros cursos creamos espacios para relaciones no tradicionales a través de intercambios multiculturales, multisectoriales y multidisciplinarios que estimulan la creatividad y la colaboración. Combinamos los conocimientos técnicos globales con la sabiduría local ancestral y los resultados frecuentemente son mágicos. La cocreación es una forma de diseño participativo que involucra activamente a diversos actores o grupos de interés no solamente en la generación de ideas sino en la identificación de problemas y en la toma de decisiones. Sin embargo, no solo se trata de invitar a diversos actores y cruzar los dedos para que todo funcione bien. Probablemente no será así. Se trata de construir las condiciones y habilitar a cada actor para sentirse en confianza, cómodo y con las habilidades, conocimientos y comprensión necesarios para compartir ideas, necesidades, problemas, y contribuir a desarrollar e incluso cuestionar posibles soluciones. Estos acercamientos participativos de diseño requieren muchos recursos y preparación intensiva en temas como desarrollo de capacidades y conocimiento, desarrollo de relaciones, manejo de expectativas, comprensión y mitigación de posibles dinámicas de poder, diseño de las interacciones, los espacios, planes de continuidad, entre muchos otros factores. Por lo que tiene sentido contar con aliados estratégicos por periodos prolongados y no solamente compañeros de proyectos o cursos.

Es decir que los proyectos son a largo plazo, no es que estás un tiempo, desarrollás algo, y te vas.

Exacto. Y es por eso que si bien hay doce comunidades alrededor del lago, estamos enfocados en una sola. Realmente es importante tener continuidad, no solo porque todo proyecto y relación entre actores lo necesita, sino porque a medida que se realizan más proyectos y el tiempo pasa, todos esos esfuerzos y recursos invertidos en implementar los procesos participativos empiezan a pagar la inversión. Las relaciones entre actores se fortalecen, hay mayor confianza, mayor comprensión del ritmo y estilos de trabajo, mayor comprensión y dominio del proceso de diseño, aumento del pensamiento crítico y capacidad para resolver

problemas creativamente, disminuye el tiempo necesario para obtener resultados, etc.

Instalar esta manera de trabajar es el reto más grande. Una vez hecho esto, todo camina y crece más fácilmente. Es como un proceso de regeneración del suelo. Una vez sanado, todo crece mejor y más rápidamente. Recuerdo el primer taller que ofrecimos en la comunidad hace cinco años. Nos recibieron en la mañana con un mensaje muy claro: “Muchas gracias por estar con nosotros y por enseñarnos. Ustedes saben mucho y nosotros no sabemos nada”. Al final de la tarde de ese mismo día se acercó alguien a decirnos: “En realidad, nosotros podemos hacer lo que sea”. Y ese discurso solamente se ha fortalecido después de cada proyecto, de cada curso.

El diseño es una herramienta para el cambio muy poderosa, les permite a las personas seguir una serie de pasos que parten de la identificación de un reto y finalizan con el desarrollo y mejora de una o varias soluciones a ese reto. Y, más que eso, les permite a las personas experimentar la capacidad de crear que todos tenemos. Ese primer taller que facilitamos en la comunidad tenía tres objetivos fundamentales: que las personas vean tecnologías o productos de bajo costo útiles que existen y que se utilizan fuera de sus comunidades, que construyan tecnologías con materiales y herramientas accesibles dentro de la comunidad, y por último, enseñarles el proceso de diseño para que ellos mismos diseñen productos o tecnologías como solución a retos que viven en su día a día. Hay algo poderoso que ocurre cuando una persona construye un objeto funcional por primera vez. Darse cuenta de que uno puede utilizar sus manos y algunas herramientas para transformar materiales comunes y de bajo costo en un objeto que puede ayudarle a realizar una tarea más fácilmente, en menor tiempo o a menor costo, es transformador. En el primer día de este taller todas las personas construyeron, en veinte minutos, su propio desgranador de maíz a partir de una lámina de metal utilizando únicamente unas tijeras, un martillo, unas pinzas y un molde sencillo que puede construirse localmente. Por lo general, esta actividad les abre la mente a las personas y las pone a pensar: “si pude hacer esto, ¿qué más puedo hacer?”. Y eso nos sirve para hablar de retos que se viven en la comunidad para los que les gustaría desarrollar soluciones. Así se identifican los proyectos que se trabajan durante los cinco días de este taller.

¿Qué otro tipo de productos terminaron haciendo?

En este primer taller nos enfocamos en sistemas de cocción. Este fue

el origen del proyecto de diseño de estufas mencionado anteriormente, pues es uno de los elementos con los que más se interactúa en el día a día. En la comunidad, la mayoría de las mujeres dedica, en promedio, seis horas al día a cocinar. Esto sin contar las horas dedicadas a obtener la leña utilizada como combustible. Algo muy curioso que resultó de este taller es que las personas eligieron volver a utilizar una forma redonda para la estufa. Tradicionalmente, solía utilizarse una forma redonda para construir estufas de barro, pero al empezar a utilizarse procesos de fabricación más modernos y planchas de metal, esto se reemplazó por formas cuadradas y rectangulares. Si bien la forma redonda no es lo más eficiente, esto nos hizo ver qué tan importante siguen siendo esos aspectos culturales, pues todas las personas participantes querían una estufa como la que sus abuelas tenían. Los fabricantes actuales no consideran esas cosas. Si bien este diseño también evolucionó años después a una forma rectangular, esta exploración permitió comprender en profundidad aspectos importantes para la adopción de este tipo de productos en este contexto.

¿Cómo se financia todo esto? ¿La comunidad les paga a ustedes?

La comunidad es nuestro aliado, no nuestro cliente. Somos una empresa social, una academia no convencional. Diseñamos y facilitamos cursos y talleres de diseño participativo para universidades del extranjero que envían a sus estudiantes. A través de estos cursos, presenciales o remotos, desarrollamos proyectos reales y relevantes para la comunidad, junto a la comunidad. Un grupo de "innovadores locales" se une al grupo de estudiantes extranjeros en un equipo de diseño diverso que trabaja durante el curso para entender el reto, generar ideas de posibles soluciones, prototiparlas, ponerlas a prueba y mejorarlas de manera colaborativa. Los retos se definen junto a líderes de la comunidad, y gracias a que nuestros clientes son recurrentes, podemos tener continuidad año tras año. Un año podemos iniciar un proyecto con una universidad y al siguiente año el proyecto estará en una etapa distinta y podremos desarrollar una mejor versión, identificando nuevas oportunidades y encontrando nuevos retos. Algunos de nuestros clientes incluyen al MIT y a la Oregon State University, con los que trabajamos proyectos de sistemas de cocción, y, a la Universidad de las Artes de Zúrich (ZHdK), Suiza, con la cual trabajamos proyectos del sector hecho a mano y turismo sostenible. Este modelo permite un gana-gana-gana. La Universidad ofrece a sus estudiantes una experiencia colaborativa intercultural y el desarrollo de un proyecto real.

Grupos de la comunidad avanzan proyectos de su interés, relevantes para el contexto, a la vez que se siguen capacitando en procesos de diseño. Y por último, Link4 desarrolla proyectos alineados con su misión y esto le permite generar empleos locales, dar continuidad a proyectos y llegar a más gente a través de talleres locales.

¿También reciben un pago los integrantes de la comunidad, aparte de los diseñadores?
Sí, los innovadores locales –como llamamos a los miembros de la comunidad que forman parte de los cursos de Diseño– son contratados por la duración del curso como diseñadores.

Este modelo es muy parecido a lo que cuentan en otras entrevistas Alex Freese y Pedro Reynolds sobre las cumbres de Diseño (ver páginas 89 y 107), que son eventos para codiseñar durante un mes en las comunidades, aunque estas experiencias que vos contás son más largas. ¿Vos participaste de estas cumbres?
Alex y yo nos conocemos bien y hemos batallado juntos en varias partes del mundo. Sí, he participado en varias Cumbres Internacionales de Diseño para el Desarrollo o International Development Design Summits (IDDS). De hecho, cuando conocí Santa Catarina fue durante la organización de uno de estos eventos. En 2017 Link4 coorganizó un evento en Guatemala, junto a MIT D-Lab y la Universidad del Valle de Guatemala con el tema de "Hogares Sostenibles". El evento reunió, en Sololá y Santa Catarina, a cerca de sesenta personas de distintas partes del mundo para trabajar por quince días en la cocreación de proyectos en las áreas de sistemas de cocción, agua, saneamiento, energía, manejo de desechos y producción de alimentos. El hecho de tocar varias áreas dentro de hogares sostenibles nos permitió identificar las prioridades de la gente de la comunidad.

¿Siempre hacés este tipo de actividades o tenés otros trabajos?
Link4 es mi día a día, mi proyecto de vida. También tengo el honor de trabajar como consultor para MIT D-Lab y como docente externo en la Universidad de las Artes de Zúrich, en donde paso cerca de tres meses al año. El diseño y la docencia son aspectos de mi vida que valoro mucho y espero siempre seguir diseñando maneras de combinarlos en todo lo que hago.

¿Qué sueña alguien que ayuda a una comunidad con su trabajo?
Yo sueño con transformar a Santa Catarina, junto a innovadores locales clave de la comunidad, en una comunidad sostenible ejemplar, que sirva de inspiración; una comunidad llena de hogares sostenibles en la que la gente no solo diseña para ella misma sino para inspirar a los demás. Ojalá se convierta en líder en innovación local, compartiendo saberes y capacitando a gente en otras comunidades que busquen seguir sus pasos. Quiero ver que los mismos estilos de vida sostenibles se conviertan en nuevos atractivos turísticos, que se sumen a la belleza de la comunidad. Creo que Santa Catarina llegará a ser un modelo capaz de replicarse en comunidades rurales de Guatemala, Centroamérica y Latinoamérica, que muestre cómo el diseño y la cocreación cambian la vida.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 53
Diseño con comunidades mayas
(Guatemala)



ALEX FREESE

De la idea a la concreción

26	08	2019

Alex Freese es colombiano y está comprometido con el diseño social. Estudió Diseño Industrial en Alemania, donde comenzó su carrera desarrollando objetos de lujo, hasta que hizo un clic y comenzó a dedicarse al diseño del desarrollo. Habitual colaborador del Massachusetts Institute of Technology (MIT), organiza la International Development Design Summit (Cumbre Internacional de Diseño para el Desarrollo). Una de sus principales preocupaciones consiste en llevar a la práctica las propuestas que surgen en esos encuentros.

¿Cómo llegaste a vincularte con el diseño social?
Mi recorrido comienza con mi participación en un evento de un laboratorio del MIT, D-Lab, especializado en diseño social. Ellos trabajan desde el 2007 con ese tema. Yo estaba un poco cansado de la dinámica tan intensa (puro *hardcore*) de mi trabajo, enfocado en el diseño de objetos de lujo. Tuve una experiencia anterior, trabajando en artesanías de Colombia por un año para reducir el trabajo infantil en minas de carbón situadas en Tópaga y Morca. Ahí me quedó dando vueltas el tema de lo social. Regresé a Alemania y luego también estuve en Barcelona un tiempo, donde participé de la Cumbre Internacional de Diseño para el Desarrollo. Desde ese

momento, que fue el 2009, me cambió todo, incluso las metas que tenía en mi vida laboral. Yo estuve casi toda la vida fuera de Colombia, y en el 2014, después de veinticinco años, decidí volver a mi país. Desde ese año ya comencé a trabajar en el tema. Tenemos ahora una ONG que se llama C-Innova, que es un centro de innovación de tecnologías apropiadas.

¿Con la ONG organizan las cumbres de Diseño (*summits*)?
Exactamente. Las cumbres de Diseño ya existían hace mucho tiempo, las organizaba el D-Lab. Ahí conocí a un profesor de la Universidad Nacional de Colombia y los dos pensamos desde esa época en traer este evento al país. Con la ayuda de Pedro Reynolds, mi socio en la fundación de C-Innova, lo logramos y lo trajimos en el 2015.

¿Se hace todos los años?
Sí, inicialmente el MIT lo organizaba anualmente. Luego decidió desarrollarlo en otros países con el apoyo de gente que hubiera participado. Entonces, ya se hacen tres o cuatro anuales, casi siempre al mismo tiempo, en verano. Hay uno en África, en Asia, y en Sudamérica, todos en paralelo. Nosotros lo hacemos desde el 2015 de manera ininterrumpida. Somos el único país de la región que está involucrado con el MIT haciendo esto.

¿Cómo se puede participar en el evento?
Las cumbres se hacen por medio de convocatorias abiertas, que se publican en todas nuestras redes y a través del MIT. La convocatoria se reproduce en Latinoamérica porque tenemos una gran red, no solo con C-Innova, sino a través de todas las universidades, empresas e instituciones que conocemos. Es un evento que está abierto a cualquier persona.

¿Seleccionan a los participantes?
Nosotros elegimos a la gente, obviamente que por logística no es posible invitar a demasiadas personas. El número más alto que hemos tenido de participantes ha sido de cien personas, ya que la logística de mover toda esa gente es muy compleja. Por eso tenemos que seleccionar y también evaluar si son personas que van a aguantar ese ritmo: es un mes o diecisiete días, durante los cuales van a estar co-creando con una comunidad. Tienes que ir al campo, tienes que tener una serie de aptitudes, para poder soportar un mes en ese ritmo, que es diseñar, diseñar, diseñar y casi no dormir.

¿En dónde se realiza?

Hemos tenido de todo un poco. El primer encuentro fue cerca de la ciudad de Cali y Palmira, en una zona rural. Allí trabajamos con recicladores locales. El tema era basura cero y se trabajó solo en tecnologías de bajo costo para mejorar la producción, transformación o recolección de material reciclable. Eso fue muy lindo, porque se invitaron recicladores de otros países, gente que conocía el tema de transformar. Eso fue en el año 2015. Nos movemos según el tema, no tanto si es rural o si es ciudad, sino según la temática y también lo que vemos que es importante para el país. En el 2016, el tema era la educación. Lo hicimos en Bogotá, con colegios y escuelas, algunas privadas y otras del Estado. Luego, en el siguiente año, organizamos uno sobre cambio climático, que lo hicimos en zona rural. Y el último lo armamos en Santa Marta, principalmente con pescadores y con comunidades indígenas. El tema eran los nuevos territorios costeros, como el Departamento de Santa Marta o La Sierra Nevada, que se están formando por movimientos de gente desplazada. Muchas culturas que se están fusionando y se están convirtiendo en ciudades que no están planeadas. Es muy difícil para la gente llegar, no hay baños, agua ni energía. Es un reto interesante.

¿Y quién financia estas cumbres?

El D-lab financia el primer evento, de ahí en adelante la idea es que cada organización sea autónoma. Colombia fue el país conejillo de Indias para ver cómo funcionaba la autogestión. Nosotros buscamos financiación a través de universidades. En Cali tuvimos el apoyo de dos universidades y una organización llamada Departamento Administrativo de Gestión de Medioambiente (DAGMA), que es la que gerencia los desechos y basuras. De ahí en adelante nosotros nos hemos financiado todos los años.

¿Los participantes son todos diseñadores o tienen diferentes trayectorias?

No. Precisamente lo bonito de la cocreación es tener diferentes trayectorias. Hay diseñadores, ingenieros, muchas personas que trabajan en la cuestión social y organizacional. Eso enriquece muchísimo esos encuentros. Hay estudiantes, profesores, recicladores que invitan a otros recicladores con conocimientos sobre el tema. Nosotros podemos ayudar un poco en el proceso, pero en realidad son ellos los que conocen y saben cuáles son sus necesidades. Se trata de que a través de un pensamiento y una metodología de diseño que nosotros conocemos, estas comunidades puedan reconocer qué problemas tienen y cómo solucionarlos a través de una tecnología de bajo costo.

Supongo que para muchos de los participantes resulta novedoso trabajar con metodologías de pensamiento de diseño.
La gente se sorprende cuando ya lo aplica directamente con la comunidad. Por más que son diseñadores y conocen la metodología, es muy diferente vivir esa experiencia. Estás en la comunidad conociendo sus necesidades, estás hablando y compartiendo con ellos, no es solo la parte teórica del diseño.

¿La cumbre tiene también una parte teórica?
Claro que sí, y es una parte muy intensa. Al principio, se enseña precisamente esta metodología: cómo recolectas información, qué tienes que tener en cuenta. Luego viene toda la parte de ideación. Pasadas todas esas etapas de la metodología, volvemos a la comunidad y recolectamos de nuevo información. Como todo proceso de diseño, es iterativo: cada vez va a mejorar el producto y la metodología.

¿Hacen un seguimiento de qué pasa con esas soluciones que terminan desarrollando para la comunidad?
Exactamente, ese es el inicio de C-Innova. Al haber hecho el primer evento en Cali, nos dimos cuenta de que no había forma de hacer un seguimiento de los proyectos. Ahí nos propusimos hacer este centro de innovación para que tengamos un seguimiento de todos los proyectos y en este momento funciona bastante bien. Generalmente, de cada encuentro tienes más o menos unos cinco proyectos de diferente índole, de diferente temática. Luego del evento de Cali, unos dos o tres se convirtieron en microempresas, gracias a que también C-Innova estaba detrás, apoyándolos, ayudándolos en la parte técnica. De ahí en adelante lo hemos hecho hasta hoy. Esa es una de nuestras tareas más importantes.

¿Esa es la diferencia con un espacio *hackerspace*, donde un grupo de personas se reúne uno o dos días para llevar adelante su objetivo?
En Colombia, al principio, se identificaba a C-Innova como una *hackerspace*, y yo les decía: "No, esto no es una *hackerspace* y nunca lo va ser. ¿Qué es lo que pasa con las *hackerspaces*? Sale una idea, los participantes se la llevan a la casa y la terminan desechando. Nadie se la apropia ni la desarrolla. Precisamente eso es lo que no queríamos. Nosotros les damos continuidad a los proyectos para que los participantes decidan si diseminarlos en la misma comunidad, o formar y hacer un emprendimiento, o lo que quieran. Pero la idea es que eso se desarrolle. Obviamente, no voy a ser mentiroso, de los

cinco o seis proyectos que salen de un evento, no todos van a ser exitosos. Si uno de ellos se convierte en algo que la comunidad aplique y que se disemine, o llegue a ser un emprendimiento, para nosotros ya es un éxito.

Es muy interesante que la universidad sea uno de los actores que subvencionan este tipo de eventos. ¿También motiva a los alumnos a ir dándoles créditos o reconociendo la actividad como si fuera una materia?
Inicialmente, los alumnos iban voluntariamente a través de la Universidad Nacional. Podía participar cualquier estudiante, pero no daban créditos. Era por su interés y para afianzar la innovación en las universidades. En este momento, C-Innova está logrando entrar en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, en la cual ya hay miembros de C-Innova que son profesores. Ahí hay clases que ya dan créditos. Y tienen nombres como Clases de Tecnología de Bajo Costo y Metodologías para ir al Campo. La idea es que C-Innova sea un taller o centro de innovación, pero que esté dentro de la Universidad también, para que todos los estudiantes tengan la oportunidad de desarrollar sus proyectos y sus ideas con nosotros.

¿Me contás algún producto que hayan implementado?
Por ejemplo, en el evento con recicladores que realizamos en Cali, sobre basura cero, dos asociaciones de recicladores comenzaron a investigar qué sucedía con los escombros de las casas que tumbaban. ¿Adónde van todos esos escombros? ¿Qué se hace con ellos? Descubrieron que la ciudad de Cali no estaba haciendo nada al respecto. Esos desechos se iban simplemente a la basura y se desperdiciaba ese material. De ahí salió una microempresa que ahora tiene sesenta empleados y usa ese material para crear otros materiales de construcción, como pañetes que tienen diferentes colores y cualidades. Eso sale del material reciclado, de los ladrillos que muelen, cosas que en principio se desperdiciaban. Además, están haciendo cerámicas para piso y todas son de material reciclado.

¿Qué es un pañete?
Cuando construyes una pared de ladrillos, le pones encima cemento y luego un pañete, el cual vas a colorear. A partir de la intervención de este proceso, ya no tienes ni siquiera que pintarlo porque ya viene de colores. Y eso se logra con material reciclado. Ese caso ha sido de los más exitosos, pero tenemos muchos. El año pasado trabajamos el tema del café y del cambio climático. Se desarrolló un sistema de siembra vertical

para fincas pequeñas con guadua o caña, y eso se ha desarrollado mucho por la región. Trabajamos también con pescadores. Ellos tienen muchos problemas para conseguir la carnada, entonces se desarrolló un sistema de producción acuapónico –que combina la cría de animales acuáticos con el cultivo de plantas– para que tengan carnada todo el año. No se ha convertido en una empresa, pero sí se ha diseminado dentro de la comunidad. Y bueno, así sucede, de cada encuentro sale algún proyecto que resuelve una necesidad.

¿Cómo ves a estas cumbres de Diseño en cinco años? ¿De qué manera te gustaría que se desarrollen?
Ahora estamos en un punto de inflexión. Sentimos que toca cambiar un poquito la estrategia, sobre todo la parte de continuidad, que generalmente la dan las instituciones que nos apoyan para realizar el encuentro. Hemos tenido algunos talleres más cortos que han durado una o dos semanas, con empresas privadas, que afianzan esa continuidad, las hacemos sentir responsables de ella. Invitamos personas que tienen poder de decisión para que trabajen una semana con una comunidad. Esas empresas, al estar comprometidas con el desarrollo de tecnologías, se meten más de lleno y al final esa continuidad resulta un proceso natural, en el que la empresa asume los gastos que se generan después de los encuentros porque esos ejecutivos con poder de decisión ya lo ven como algo personal. Creo que hay que involucrar más a las empresas privadas.

¿Cómo es la interacción con otros latinoamericanos en esos encuentros?
Eso es lo bonito, que no solo tienes personas que tienen o han estudiado otras cosas diferentes, sino que tienen otros conocimientos y vienen de otros países. Hay sesenta participantes, dentro de los cuales hay diez personas que quieren continuar desarrollando eso en sus países. Se convierten en voluntarios o en empleados de C-Innova. De ahí salen las redes.

¿Cómo funciona el centro de innovación rural de C-Innova en Bogotá?
Cuando digo centro de innovación también me refiero a la parte física. Tenemos un taller en el cual podemos recibir cien personas para que puedan desarrollar sus proyectos. Contamos con maquinaria para madera, metal y plásticos. Disponemos de un área muy grande en la cual se pueden construir prototipos y productos. Eso es lo que queríamos reproducir con el centro de innovación rural, que fuera un sitio físico en el cual los



campesinos neorrurales puedan desarrollar sus proyectos. Y no solo eso, sino que puedan generar talleres y transferencia de conocimiento. Yo estuve el año pasado trabajando en un centro así en Brasil y me di cuenta de que sería muy interesante un intercambio de conocimientos, llevando gente colombiana a Brasil y trayendo brasileros a Colombia. Específicamente, ahora nos gustaría comenzar con cafeteros. En Colombia, los campesinos cafeteros tienen una escala pequeña y hay muchos que tienen sus terrenos pequeños en Brasil y no saben cómo manejarlos, porque es algo nuevo. Por eso, sería muy lindo llevar y traer gente para fomentar el intercambio. Esa sería una de las funciones del centro de innovación rural.

¿Los brasileros también trabajan con un paradigma de diseño?
Ellos trabajan con la misma metodología, pero le han hecho sus variaciones. Son alumnos, entre comillas, del MIT. Han sido participantes de los encuentros en Bogotá y en otras ciudades en Colombia. Cuando regresaron a su país, fundaron su centro de innovación que se llama Invento y lo llevan dos personas que fueron participantes de las cumbres en Colombia.

¿Qué sucede en otros países con este tipo de proyectos?
Viví tantos años en Europa y tuve muchos amigos que trabajaban en temas como la permacultura o con bicicletas o en la autoconstrucción. Todo eso yo intento aplicarlo también en lo que enseño. Pero cuando estás en la ruralidad colombiana, aprendes tanto que no necesitas los libros, aunque me gustaría publicar uno en donde se hable un poquito sobre esas tecnologías que salen de la gente.

Hay un diseñador cubano, Ernesto Oroza, radicado en Estados Unidos, que trabaja el concepto de *desobediencia tecnológica*. Es un diseñador industrial que hizo un estudio muy recomendable sobre estos temas. Investigó cómo la gente transformaba las tecnologías en otras tecnologías que eran más necesarias. Como en Cuba no los dejaban entrar nada, la gente tenía que ser inventiva al 100 por ciento para poder arreglar cosas, sobre todo en el campo. Por ejemplo, tú ves las antenas en las casas en Cuba y están hechas con unas bandejas para la comida que son de un material que tiene porcentajes de aluminio. Funcionan muy bien. Eso es una transformación de tecnologías maravillosa. En Colombia también está eso. Los cafeteros con los que estuvimos trabajando son inventores, pero que han aprendido con las uñas. A mí me apasiona ver cómo solucionar las cosas de manera simple e inventiva.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 51
Diseño de tecnologías de bajo costo
(Colombia)



NATHALY PINTO

La importancia de entender el contexto

02 | 11 | 2020

Para la ecuatoriana Nathaly Pinto, su proceso de investigación está ligado a la posibilidad de contribuir al diseño social, militante y no dominante. Por eso, direccionó su profesión para trabajar con organizaciones de la sociedad civil. Su trabajo se centra en sistemas visuales de representación, comunicación comunitaria y diseño participativo desde el sur. Trabaja en proyectos con y para comunidades y organizaciones indígenas de la Amazonía ecuatoriana. En este proceso, investiga junto a estudiantes amazónicos prácticas locales de resistencia —material y simbólica— que desafían la exclusión social, particularmente ligados a la educación intercultural. Actualmente, cursa un doctorado en la Universidad de Aalto, en Finlandia, y en esa misma institución integra el equipo de investigación INUSE, que indaga las relaciones diseñador-usuario en el cambio sociotécnico.

¿Qué te hizo viajar a Finlandia?
Lo primero que me atrajo fue cómo se orienta la educación en Finlandia. Hay una perspectiva no memorística, de inclusión y eso tiene efectos po-

sitivos en los estudiantes. Eso contribuyó a decisión de venir a una universidad en ese país y, el trabajo del grupo de investigación al que pertenezco ahora selló la decisión. Este grupo está muy orientado al desarrollo de diseño participativo, y toma al diseño como una herramienta y disciplina sociotécnica, creo yo, tomando en cuenta cómo las prácticas de diseño pueden impactar la realidad social (algo que me interesa mucho explorar).

¿En qué contexto te interesa la educación?
Finlandia es famosa por su educación primaria, que por su puesto, tiene repercusiones en la secundaria y en la terciaria. Pero también en la educación terciaria contempla, y puede dar plataforma, al desarrollo de investigaciones fuera de espacios de privilegio y conectadas con el diseño social, y por ahora, alternativo. Hay muchos investigadores en la Universidad de Aalto que están trabajando en estas áreas e impulsan este tipo de indagación y motivan el cambio hacia ese tipo de diseño. Es decir, *diseños otros* que incluyen al diseño participativo desde la perspectiva del sur.

En tu grupo de investigación hay varias diseñadoras latinoamericanas, ¿por qué ocurre eso?
Nos une mucho la visión de diseño desde el sur. La visión del diseño en Finlandia está conectada con el pensamiento de participación latinoamericano. Nosotros trabajamos (problemáticamente situadas entre norte y el sur global) para recuperarlo, ampliarlo y visibilizarlo. Eso es el hilo conductor de nuestro trabajo. De una u otra manera, influenciadas por líneas importantes de acción y teorización de la participación en Latinoamérica. Para mí son dos de base, la primera es del pedagogo brasileño Paulo Freire, con su idea de agenciar capacidad para incidir en la gobernanza propia y para reflexionar críticamente sobre la experiencia que uno está viviendo. La otra es la del sociólogo colombiano Fals Borda, que propone una investigación que no sea extractivista del propio conocimiento de las comunidades. Reconoce el conocimiento situado y se aleja de la investigación que propicia conocimiento hegemónico o dominante.

¿Cómo se percibe la participación y el diseño participativo desde el Norte y desde el Sur?
Me atrevo a decir que la participación desde el Norte se teoriza incrustada en los procesos de construcción del Estado de Bienestar. Para ser un poco provocadora, digo que tiene como objetivo servir a sujetos para que alcan-

cen su potencial como ciudadanos. Mientras que la participación desde el Sur, parte desde la perspectiva de emancipación, en la que los sujetos están en condición de opresión —capitalista, extractivista, colonial, racista y clasista– y buscan participar *realmente* en procesos de ciudadanía.

¿Cómo impactan estos conceptos en tu trabajo?
La base para trabajar en procesos participativos es conectar realmente con la situación de las personas con las que estoy trabajando. Es situarse en el contexto, y aprender de los conocimientos de las personas con quien se co-investiga, reactualizando el conocimiento colectivamente. Con esto, la idea es apuntar a crear poder contra lo dominante juntos: tanto para la disciplina de diseño, como para la realidad en la que éste está interviniendo.

¿Esta práctica se relaciona con lo que hacías en Ecuador antes de viajar a Finlandia?
Sí, soy una diseñadora ecuatoriana, esa es mi primera conexión con Ecuador. Luego, antes de venir a Helsinki hice una maestría en Holanda en un programa en el que tenía libertad y autonomía de realizar más investigación y menos clases formales. Había independencia de la institución y mucha atención a aprender a través de realizar proyectos, con ciertas inserciones de estudios y talleres. De regreso a Ecuador, eso junto con otras motivaciones anteriores, inspira a no vincularme en diseño publicitario o en una imprenta, a sabiendas de lo difícil que es no insertarse en esas áreas en nuestra profesión. Que el trabajo comercial es el que nos permite, en la mayoría de los casos, subsistir. Pero, en el 2011, en un momento en el que Ecuador se dinamizaba política y socioeconómicamente, logré encaminar mi trabajo de diseño con colaboración con organizaciones de la sociedad civil, al mismo tiempo que con la academia, trabajando como profesora en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, la PUCE. Creo que esa combinación: organizaciones de sociedad civil más academia, es una fórmula poderosa (aunque compleja de lograr y sostener).

¿Qué hacías con las organizaciones de la sociedad civil?
En algunos casos apoyé investigaciones sobre temas de alimentación, salud y acceso a espacios de privilegio, con herramientas de diseño. La forma en la que este tipo de información se desarrolla es, en general, compleja y creo, se necesita transformar, para volverse comunicable sin perder profundidad, y llegar a un público más amplio; llegar a las mayorías. Es

decir, para producir recursos e información más populares. Entonces, en base a esta información, yo trabajaba, por ejemplo, en infografías para compartir. Lo interesante de este trabajo fue lograr llegar a audiencias amplias y pensar mucho en cómo la información y recursos aportan o no a distintas comunidades, como indígenas, trabajadoras o campesinas.

¿De dónde provienen los ingresos de un diseñador en estos casos?
Ese es un tema complejo. Primero inestable, porque comúnmente se trata de un trabajo por proyecto. Así, los ingresos de un diseñador que trabaja en la forma en que lo hago yo, son por consultoría. Esto que se escucha muy bonito, viene con una fuerte carga de inestabilidad porque no hay vinculación a un salario fijo y, luego, no se tienen ciertas ventajas como el estar asegurado, o tener la infraestructura de una empresa. Luego de eso, como no se trata de un trabajo comercial, la responsabilidad de hacerlo es tomada por organizaciones de sociedad civil o no gubernamentales y, en algunos casos, la academia (más a menudo a través de fuerza laboral, no de pago directo). Las organizaciones autogestionan el financiamiento, que normalmente viene de proyectos de desarrollo gubernamentales locales o cooperación internacional. Y todas estas distintas combinaciones permiten este tipo de proyectos y diseño.

Aquí debo decir que aunque el trabajo viene con una carga de inestabilidad, como mencioné antes, sigue siendo privilegiado. En el sentido de que aunque es difícil conseguir los recursos para esta área poco comercial y por lo tanto poco atractiva, todavía no supone una precarización real de los diseñadores que hacemos esto (de nuevo, digo esto para provocar un poco).

¿Me podés contar un ejemplo de tu trabajo?
Uno de los proyectos que más me gustó se llama "DESCONCENTREMOS el campo por el derecho a la alimentación". Una investigación del CDES — Centro de Derechos Económicos y Sociales- evidenció que grandes empresas monopolizan el mercado agrícola y agroindustrial en Ecuador, lo que les permitía controlar la calidad, el precio y la cantidad de alimentos de la población.

Las grandes empresas controlaban cómo la gente se alimentaba y también el precio de los alimentos. Y a propósito de la Cumbre Agraria –que se dio en Ecuador en 2016-, desarrollamos una serie de recursos gráficos que comunicaban esto, resaltando de distintas formas como una cantidad enorme de empresas pequeñas, campesinas, tienen que competir sin igualdad de condiciones, contra cinco o seis empresas que acapa-

ran el 50 o el 60 por ciento del mercado. El objetivo era poder sintetizar y comunicar de una mejor manera la información y los datos estadísticos a la población. De esa forma, buscábamos dar herramientas a los organizadores de la Cumbre para que comunicaran y transmitieran lo que estaba pasando a la fuerza campesina y las clases populares.

¿Con quién hacías este trabajo? ¿Contaban con un estudio de diseño, un colectivo o una cooperativa?
No, en este caso trabajé con un grupo de sociólogos, antropólogos y economistas. CDES, como organización social, ha logrado construir un colectivo de gente especializada que se reúne en distintos momentos para trabajar en un tema. Existe un grupo central de trabajo en la organización, pero de acuerdo a las necesidades del caso se suman o no otros expertos.

¿Cuál es el tema de tu investigación de doctorado?
La vinculación entre sistemas visuales de representación, la comunicación comunitaria y diseño participativo desde el sur. En un sentido amplio, el diseño está fuera de los espacios de privilegio. El primer caso en el que trabajé dentro de la investigación de doctorado, por ejemplo, fue impulsado por la situación repentina y emergente que atravesamos a causa de la pandemia. Se trató de un proyecto que se desarrolla alrededor de la Universidad Estatal Amazónica, y la experiencia de sus estudiantes respecto al acceso a la educación.

¿Qué es la Universidad Estatal Amazónica?
Es una de las dos universidades públicas que existen en la amazonía del Ecuador. Está ubicada en el centro de la región, con dos sedes en el norte y sur, y se plantea como una institución pluricultural, que busca el desarrollo de una educación intercultural.

¿Las comunidades indígenas estudian allí?
Sí, en Ecuador existen 14 nacionalidades indígenas y 18 pueblos. De esas 14 nacionalidades, 11 están en la amazonía. La universidad en la región se crea principalmente para facilitar el acceso a estudiantes de amazónicos, para quienes es imposible trasladarse para estudiar a las universidades públicas en la sierra. Pero, también, busca reivindicar a las comunidades indígenas que han sido discriminadas y racializadas históricamente en el sistema educativo. Esto, definitivamente ha ayuda-

do a para jóvenes en la región sea más factible asistir a la universidad. Y digo más factible, porque hay condiciones que todavía no se consideran: pocos jóvenes indígenas logran graduarse del colegio, pocos jóvenes indígenas tienen recursos para mantenerse cerca de la universidad y fuera de su comunidad, y cuando se reubican, no tienen un soporte que les permita vivir, y estudiar tranquilamente. Además, como parte de una nacionalidad, vienen de una poderosa historia desde antes de la creación del Estado colonial y republicano y de continuar resistiendo y sosteniendo sus territorios, idiomas, conocimientos y formas de vida, también de conocer otros sistemas económicos y políticos, que nos son incluidos en sus aprendizajes de universidad.

¿Pero forman parte de la política de la nación?
Sí, la plurinacionalidad del Ecuador es justamente el reconocimiento de esas 14 nacionalidades y pueblos, de la riqueza cultural dentro del país. No es el reconocimiento de otros Estados dentro del Estado ecuatoriano. Además, se trata de ofrecer instrumentos y espacios para que las personas que pertenecen a estas nacionalidades, históricamente marginadas, se desarrollen en condiciones de igualdad. Porque en principio, forman parte de la política de la nación y del Ecuador. Pero frente a la falta de mecanismos que permitan que se cumplan sus derechos, tienen que resistir, por ejemplo, a través de acciones de sus organizaciones que luchan por mantener sus derechos.

¿La universidad amazónica enseña en otros idiomas indígenas también?
Se tiene el español como lengua primaria, y en algunos momentos específicos se utilizan los idiomas locales.

¿Es posible hacer un trabajo final para una carrera en una lengua indígena?
No se tiene la infraestructura, ni profesores que puedan todavía responder a esta necesidad. No siempre se puede. La Constitución de Ecuador incluye el Sumak Kawsay, que es el Buen vivir, donde se considera por primera vez los derechos de la naturaleza, la sostenibilidad de forma profunda y los derechos indígenas (esto incluye el derecho a una educación intercultural y bilingüe). Pero de lo que dice la Constitución a la práctica hay un largo tramo. Es una propuesta muy vanguardista, que se enfrenta a muchos problemas sistémicos de carácter global y necesita trabajarse mucho todavía locamente también.

¿En esta universidad existe la Carrera de Diseño?
No hay Carrera de Diseño. Hay de Comunicación, que es una carrera nueva que comienza este primer semestre del 2020, en situación de Covid, durante el estado de emergencia.

¿Y es ahí donde harás tu investigación de doctorado?
No, porque después de una evaluación y diagnóstico lo que vemos es que las carreras que tienen mayor número de estudiantes son Biología, Turismo y Ambiente. Son estas carreras las que nos permitirían realizar un estudio con un grupo pequeño y replicar los resultados en un grupo más extenso. En Comunicación el grupo todavía es pequeño, al ser una carrera nueva.

¿Cómo será tu intervención de diseño?
Comenzamos con una metodología participativa que parte del análisis del contexto. ¿Qué es lo que sucede alrededor de la marginalización? ¿Qué significa eso real y materialmente? Luego, determinamos en base a esta investigación qué se hace y qué no. Buscamos alianzas estratégicas. El trabajo es un esfuerzo colectivo de investigación centrado en la experiencia de estudiantes de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Ecuador y de estudiantes de Biología, Turismo y Ambiente de la Universidad Estatal Amazónica. La participación del diseño no está pensada solamente en el producto material sino en el diagnosticar, crear y comunicar. La red la conforman los estudiantes que se apoyan entre sí, particularmente los más afectados que son los amazónicos. Las intervenciones de diseño se desarrollaron por nuestro equipo de diseño ampliado, integrado en su núcleo por 13 estudiantes de Turismo, Biología y Medioambiente de la Amazonía (UEA) y 15 estudiantes de Diseño de la Sierra (PUCE). Y en la implementación, donde se compartieron las intervenciones con toda la comunidad UEA durante una semana, esta experiencia de unión se extendió a 238 participantes. El Diseño tiene en cuenta cómo se crean estas conexiones, cómo se aprovechan las capacidades y la interacción con otras organizaciones y personas para poder llegar a un proceso que pueda seguir viviendo solo. Necesitamos crear un proceso y productos de diseño que se comuniquen, que no se queden en un archivo y estén alimentándose por la gente, las organizaciones y las capacidades de las personas. Eso es lo que intentamos hacer desde el Diseño. No somos los únicos que estamos trabajando en esto, desde hace mucho tiempo existen muchísimas iniciativas en la comunidad indígena, donde se desarrollan herramientas propias de las que esta-

mos aprendiendo. Por ejemplo, la creación de su propia herramienta para registrar los casos de covid-19, y ubicarlos.

¿Qué tipo de herramienta?
Es una página web donde se registran los datos (https://confeniae.net/covid19). Es importante, porque como parte de su marginalización no existía un registro diferenciado de los casos de covid-19 para la comunidad indígena, quienes se organizan y autogestionan la herramienta, frente a eso. También desarrollaron comunicaciones en varios de sus idiomas, sobre cómo protegerse y cuáles son las medidas de sanidad. Esto no lo ha hecho el Estado. Por ejemplo, el caso del pilche, un recipiente hecho con el fruto del árbol que lleva el mismo nombre y que se usa para repartir la chicha. Esta bebida normalmente se comparte entre las personas, pero ante la situación de covid-19 no es recomendable. Este tipo de recomendaciones claves no han sido incluidas dentro de los protocolos nacionales porque están fuera de la experiencia de la ciudad. Lo que refleja una política que no esta respondiendo efectivamente a las mayorías, que por su puesto, no se encuentran sólo en las grandes ciudades.

¿Con quién estás trabajando en el proyecto?
Este proyecto es parte de un proyecto mayor: *"Pluralismo Eco-cultural y Educación en la Amazonía Ecuatoriana"*, Proyecto de la Academia de Finlandia (n.318665). Donde participan Paola Minoia, de la Universidad de Helsinki y Ruth Arias, directora de la Universidad Estatal Amazónica. Así como una investigadora local, Katy Machoa. Y yo personalmente recibo el apoyo de INUSE, principalmente de Andrea Botero.

¿Todo este trabajo lo hacés a distancia?
Sí, por ahora, incluso los investigadores locales cuando se comunican con los estudiantes tienen que hacerlo a distancia por las regulaciones frente a la pandemia, que son muy estrictas en estos momentos en Ecuador.

En un momento hablaste de armar nuevas maneras de colaboración que después se replican en otros lugares. ¿Cómo funciona?
Sí, el estudio técnico del proyecto tiene como objetivo evaluar y dar seguimiento al efecto de la pandemia en el acceso a la educación y la condición de los estudiantes. ¿Cómo están los estudiantes? ¿Cómo es la respuesta universitaria a la emergencia? En base a todo este trabajo previo, identificamos tres posibilidades de intervención de diseño. La primera es la



prioritaria, trabaja sobre el bienestar estudiantil. A pesar de que la UEA tiene el registro de matrícula y asistencia más alto de Ecuador durante la pandemia, al realizar entrevistas a profesores y estudiantes es evidente que los estudiantes están pasando una situación compleja. Tienen condiciones de estrés muy altas, ya que la crisis sanitaria profundiza la marginalización preexistente. La universidad ha hecho un trabajo profundo para lograr que sus estudiantes tengan dispositivos, acceso a internet y acompañamiento; sin embargo, realidades locales como que el complejo territorio y las lluvias en la selva, hacen que no se pueda tener esta conexión estable o que los estudiantes tengan que moverse a distintos lugares para lograr asistir a las clases. Frente a todo esto, los estudiantes resisten, por ejemplo, creando en redes de apoyo y consulta propios.

¿De qué forma funcionan esta redes?

Utilizan Whatsapp de manera asincrónica y mensajes de texto. Estas redes son para consultas relacionadas con la universidad y también para saber cómo están las familias, sus compañeros. Es importante porque hay estudiantes que se encuentran aislados, que reciben apoyo de esta manera. Por esto, lo que queremos en esta primera intervención, es visibilizar la situación, y apoyar estas redes existentes y ampliar su efecto, a través de un trabajo transdisciplinario con estudiantes de Diseño de la PUCE,

en Quito. Queremos poner en comunicación a dos grupos de estudiantes que viven en el mismo país con realidades distintas, que además están estudiando carreras diferentes. Que puedan encontrar puntos en común, aprender de y extender esa forma de apoyar existente.

¿Para los estudiantes de Diseño de la Universidad de Quito esto sería una materia?
Sí, es parte de una materia del sexto nivel de la Carrera de Diseño.

¿Vos sos profesora en ese curso?
Ahora no, yo ahora apoyo el proceso como investigadora y trabajo con Xavier Barriga, quien lidera esta clase. Él es el que se encuentra en comunicación más directa con los estudiantes de Diseño. Juntos trabajamos en el proyecto con la información y los diseños que he venido desarrollando para el proyecto de doctorado, donde yo estoy más cercana a los estudiantes de la Universidad Estatal Amazónica.

¿Qué lecturas te sirven para tu trabajo?
He tratado de leer textos producidos por el movimiento indígena. La Confederación de Nacionalidades Indígenas en Ecuador–CONAIE tiene instrumentos interculturales y de propuestas de participación realmente importantes, como su Proyecto Político de 1994, que se da tras un gran levantamiento indígena en 1990. Es un documento poderoso, donde se muestra de una manera formidable sus cómo formas de vida y conocimientos sustentan sus demandas históricas, y cómo uno sin el otro no pueden existir. Evidenciando un acumulado político-cultural poderoso, claro y en resistencia, del cual hay mucho que aprender.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 176
Educación en la Amazonía ecuatoriana
en tiempos de pandemia
(Ecuador / Finlandia)



LESLYE PALACIOS

Los artesanos formadores

03 | 03 | 2022

Leslye Palacios es chilena. Estudió Diseño Integral y luego cursó una Maestría en Diseño Industrial en el Instituto Europeo de Diseño, en Milán. Desde hace quince años, se ha especializado en el ámbito de la artesanía, formulando y ejecutando iniciativas relativas a su resguardo, desarrollo, circulación y difusión dentro y fuera de la región de la Araucanía. Ha realizado pasantías en instituciones líderes en el sector a nivel internacional, tales como Artesanías de Colombia S.A. y Fundesarte en España. Entre 2011 y 2018 integró el Comité Asesor del Área de Artesanía del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Desde 2008, coordina el Programa de Artesanía del Departamento de Diseño de la Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño de la Universidad Católica de Temuco (UCT), cargo en el cual ha liderado proyectos curatoriales como “Sueños del *rütrafe*: ornamentos de platería mapuche”, que realizó itinerancias por Chile y diversos países de América Latina, Europa y Asia, entre otras exhibiciones.

¿De qué trabajaste en Italia?
Yo era practicante en la oficina de diseño, por lo tanto apoyaba todos los proyectos que estaban en curso. La mayoría era de desarrollo de productos. También colaboré en imagen corporativa y gráfica, hacía estudios de mercado, es decir participaba en las distintas etapas del proceso de diseño.

¿Qué es lo que te llevó a la artesanía?
Empecé a estudiar Diseño Gráfico en la Universidad del Bío-Bío, en Chile, a fines de los años noventa, y me di cuenta en ese momento de que lo que me gustaba no era la gráfica, ni lo bidimensional. Me iba muy bien pero sentía que algo me faltaba. Empecé a investigar qué otros tipos de diseño se estudiaban en otras universidades. Viajé y visité casas de estudio viendo la posibilidad de cambiar y llegué a la Universidad Católica de Temuco y descubrí que allí existía un programa de artesanías. Los estudiantes tenían asignaturas donde aprendían orfebrería, cerámica, había clases para trabajar vidrio, madera, textiles... y dije: "Aquí es donde quiero estar". Me cambié a esta Universidad, estudié feliz, fascinada con lo que estaba haciendo. Estuve un año trabajando en proyectos y, luego, la directora de la carrera me propuso dar clases en el programa de Artesanías que se reabría en el Departamento de Diseño. Quería estar ahí, porque era ese vínculo con los oficios lo que me había atraído tanto. Así empecé a profundizar mi camino en la artesanía.

¿Qué es este programa de Artesanías? ¿Cómo se relaciona con el diseño?
Hay dos programas de artesanía en dos universidades distintas, una es la Pontificia Universidad de Católica de Chile y la otra es la Universidad Católica de Temuco. En un principio, Temuco era una sede de la Universidad Católica pero luego se independizó. Nace como universidad en el año 1959 y alrededor del 75 se crea este programa de artesanía, que en ese momento dependía del Departamento de Artes, hasta el año 2012, en el que se cierra. Luego, gracias a muchas iniciativas que desarrolló el Departamento de Diseño junto a instituciones públicas que pedían el apoyo de diseñadores para trabajar con artesanos, surgió la necesidad de abrir nuevamente el programa para crear proyectos permanentes de trabajo con los artesanos. Se abre este programa con una nueva mirada desde el diseño con el objetivo de apoyar la comercialización de productos artesanales y fortalecer las capacidades de los artesanos en términos de presentación o exhibición de sus obras y productos, el desarrollo de marca y el trabajo con gráfica e identidad de producto.

¿Son los propios artesanos quienes cursan esta carrera o lo que ustedes hacen es generar vínculos con ellos? ¿Hacen una distinción entre los diseñadores y los artesanos?
Hoy en día tenemos cuatro áreas de trabajo bien definidas: formación, investigación, difusión y mediación. Dentro de esas áreas tenemos distintos actores. Están los artesanos, ellos aportan desde el área de formación; son ellos los que dan las clases, por ejemplo. Tenemos taller de platería mapuche y hay un platero que es el docente. En orfebrería contemporánea hay un orfebre, en telar tenemos a las maestras tejedoras y son ellas las que dan las clases. Los que enseñan los oficios siempre son artesanos. Por otro lado, tenemos los talleres de pregrado en la Carrera de Diseño Integral. Allí también el trabajo con los estudiantes es de los artesanos y las artesanas, quienes van a las evaluaciones, opinan y retroalimentan los proyectos de los estudiantes en relación a las artesanías. También tenemos un área de investigación, otra de difusión, que tiene que ver con el desarrollo de exhibiciones itinerantes, y la última es la mediación, que es un área desde la que intentamos mediar entre el mercado y los artesanos para la comercialización de productos.

La Universidad está en la Patagonia, ¿los mapuches colaboran con ustedes?
Algunos sí y otros no. Un gran número de los artesanos con los cuales trabajamos son mapuches, principalmente en el ámbito textil y de metales, en este caso en la platería.

¿Su cosmovisión influencia estos procesos de colaboración?
Ha influido bastante en todo lo que nosotros hacemos y ha sido un aprendizaje a través de los años. Al inicio, los equipos que se conformaban tenían una mirada muy occidental para aproximarse al trabajo con los creadores, y creo que esa mirada se ha ido invirtiendo. Ahora nos centramos en aspectos que tienen más que ver con la cosmovisión y la forma de ver el mundo de los pueblos indígenas en general, no solo los mapuches. Nos basamos en esta concepción del *buen vivir* por sobre lo que el diseño o el mercado pudiese requerir de una producción artesanal.

¿Qué significa la concepción del *buen vivir*?
El concepto de buen vivir, *küme mogen* en mapudungún, consiste en vivir en armonía y equilibrio con el entorno, conformado por la naturaleza, las fuerzas espirituales, los seres humanos y uno mismo, entre otros elementos.

¿Podés dar un ejemplo de cómo esta concepción del *buen vivir* se ve por sobre el mercado?
Un aspecto relevante para el diseñador es conocer de qué manera se desarrollan los procesos productivos de los artesanos, entender que hay ciertos protocolos de acuerdo a la cosmovisión. Por ejemplo, en la extracción de tintes para los textiles, el diseñador debe saber que no puede idear una carta de color que no va ser posible lograr, que no va poder desarrollar una serie de productos en masa, porque los procesos productivos del tejedor o el artesano no lo permiten. Debe ser consciente de las condiciones y las características de este proceso para trabajar en conjunto con los artesanos, esto tiene que ver también con cómo se comunica y se comercializa.

¿Eso es algo que se enseña o que se incorpora a través de la colaboración?
Esto es algo que los artesanos enseñan a los estudiantes; y nosotros, los diseñadores, que hemos estado en un trabajo más permanente a lo largo del tiempo, también lo transmitimos. Forma parte del proceso creativo en el taller de Diseño, en pregrado. Además, es algo con lo que ellos se encuentran en el terreno.



¿Podés describir un ejemplo de colaboración con los artesanos de principio a fin?

Una colaboración reciente fue la iniciativa Tejido Fraternidad, que iniciamos justamente a raíz de la pandemia. Se invitaron tejedoras mapuches de aquí y de la región vecina, Bío-Bío, para hacer distintos tejidos que acordamos previamente con ellas. Definimos el formato y, dentro de este, ellas eran libres de tejer lo que quisieran. Con esa obra, nosotros junto a los estudiantes íbamos a empezar a proponer una instalación artística para visibilizar este trabajo textil. No sabíamos cómo iba a ser esa obra, se invitó a las tejedoras a pensar la instalación y retroalimentarla en conjunto con los estudiantes y los docentes de Diseño.

¿Dónde iba a exhibirse la instalación?

Finalmente se expuso en dos lugares. Uno de ellos fue en un pabellón de la Araucanía, en Temuco. Es un lugar relativamente nuevo. Se vistió la fachada de este lugar, que es muy amplio, con parte de estos tejidos realizados en conjunto entre todas las artesanas. Para la concepción de la obra tuvimos varias alternativas y ellas escogieron una. Otra fue la que se instaló en el Centro Cultural La Moneda, en Santiago de Chile. La instalación eran cuatro cilindros de tejido, aunque uno es invisible, que se instalaron en el hall central del edificio.

¿A qué viene esta metáfora de los cilindros?

La circularidad en el mundo mapuche es un elemento fundamental, que se ve reflejado en varios aspectos. Por ejemplo, en la forma del *kultrun*, un instrumento de percusión, o en cómo la mujer se coloca el *trariwe*, la faja tejida a telar que tiene una circularidad para envolver el cuerpo, en el ciclo de la vida que da vuelta y que, en el fondo, también tiene que ver con las estaciones del año. Por eso, el diseño parte de lo circular y se decidió que fueran cuatro porque los números pares y la dualidad también son elementos muy presentes en su cosmovisión. El número cuatro refiere a las cuatro identidades, a los cuatro puntos cardinales y los territorios en los que se ubicaban las mujeres que tejieron. Eran alrededor de doscientas mujeres, ubicadas en distintos lugares, en zonas muy distintas en términos geográficos y esto se vio reflejado en los textiles, en términos de color, forma e iconografía. Para cerrar el tema de lo conceptual, se decidió el número de cilindros en relación a las cuatro fuerzas y esto dio nombre a la obra: *Meli Newen* (*meli* es cuatro y

newen es fuerza), porque en el fondo eran cuatro fuerzas de diferentes territorios las que se unían y se complementaban en conjunto para realizar la obra. Un cilindro era invisible y en la instalación se representó por un foco de luz que generaba un círculo y hacía referencia a un ciclo que continuaba su ejecución. Ahora estamos planificando la siguiente exhibición, que va a ser en Londres.

¿Por qué llamaron a esta iniciativa "Fraternidad"?
La fraternidad tiene que ver más que nada con la concepción de estar para el otro, de establecer una iniciativa solidaria en un momento complejo. También se refiere al ser hermanos, independientemente de ser de culturas distintas, a poder entrelazarnos en conjunto para llegar a un fin común.

¿Cómo hicieron para llevar el taller de platería a distintos lugares?
Principalmente es la itinerancia de una colección de platería mapuche que tiene la Universidad. Cuando se creó el programa, quienes estaban a cargo empezaron a conformar un museo dentro de la Universidad con una colección de platería, cerámica y objetos de piedra de la cultura mapuche. Desde el año 2006, esta colección empezó a viajar por el mundo; cuando se terminó esta itinerancia coincidió con el cincuentenario de la Universidad. Como parte de esta conmemoración, surgió la idea de que la colección de platería tuviera una nueva exhibición. Trabajamos en ese guion con el equipo del Museo Nacional de la Araucanía y con personas de la CONADI (la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena). Desde entonces, en el 2009, se creó esta exhibición, que empezó a viajar, primero por Chile, financiada por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, llegando desde Arica hasta Puerto Williams. Luego nos empezaron a invitar fuera del país, entonces nos pareció importante que estuvieran presentes los artesanos para dar charlas y tener una serie de actividades en las que impartieran talleres sobre platería mapuche y sus fundamentos. A veces, por los recursos, iba solo la exhibición, pero en la mayoría de las ciudades se dictaron los talleres y las charlas. Contamos con la presencia del platero e investigador Juan Painecura Antinao. Él ha publicado un libro sobre los fundamentos y la cosmovisión de la platería mapuche. También dictaba los talleres o daba las charlas. Otro que lo hacía era Marco Remigio Paillamilla, *rütrafe* o platero mapuche y docente del Departamento de Diseño de la Universidad.

¿Hay académicos investigando esta forma de colaboración entre artesanos y diseñadores?
Nosotros desarrollamos esa investigación en el día a día. Reflexionamos, escribimos, desarrollamos esos protocolos de colaboración en cada una de nuestras iniciativas. Estamos trabajando en la Universidad con la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades en un protocolo de buenas prácticas para prevenir vulneraciones de derechos culturales con comunidades indígenas. Es un proyecto que estamos realizando con la Subdirección de Pueblos Originarios del Ministerio de las Culturas en Chile, a raíz de muchas situaciones en las cuales se vulneran los derechos de las comunidades indígenas en relación al diseño y la artesanía, concretamente en casos de apropiación cultural.

Es bueno tener una universidad que está trasladando a las nuevas generaciones una práctica, un saber hacer y un conocimiento que vienen de los artesanos y al mismo tiempo no busca que suceda la apropiación cultural.
Justamente muchos protagonistas hoy de la apropiación cultural son los diseñadores, además de los investigadores. Con esta sociedad que establecimos entre la Facultad y la Subdirección Nacional de Pueblos Originarios, conformamos un equipo al que le interesa hacerse cargo de este tema, principalmente, a través de la educación. Por eso es que en los talleres de Diseño son los artesanos los que aprueban y opinan sobre los proyectos. La idea de este trabajo es establecer lineamientos o hacer recomendaciones para que, por ejemplo, los docentes en los talleres no vayan a entrevistar a un artesano sin tener una autorización documentada para utilizar cierta información de las entrevistas para una iniciativa puntual y no para todo lo que el investigador quiera. Esto lo estaremos implementando como piloto en la Facultad de Ciencias Sociales y en la de Arquitectura, Artes y Diseño.

¿Hay algo de esta apropiación cultural que pueda ser positivo? Por ejemplo, si un diseñador está trabajando con un artesano y aprende su cosmovisión y se apropia de eso que aprende, podría ser interesante para entender al otro.
Creo que un aspecto clave aquí es entregar los créditos a quien corresponde, esto es algo que hoy en día genera muchas controversias. En el fondo, yo aprendo y recibo una compensación económica porque desarrollé productos gracias al conocimiento que me comparte otra persona, pero esa persona no recibe ni siquiera un reconocimiento moral. El no reconocer de dónde aprendí o quién me entregó un saber a través de una instancia de colaboración es un aspecto clave. Y esto es de ambas partes, también

nos ha ocurrido que hemos tenido instancias conjuntas en las que el artesano no da el crédito al estudiante. Se atribuyen la autoría individual sin reconocer el aporte del otro.

Es una cosa muy delicada porque muchas veces uno replica cosas que ve y lo hace inconscientemente sin recordar de dónde vinieron.
A veces, hay aprendizajes que son muy evidentes y cuando esto pasa hay que citar y entregar los créditos específicos. Por eso, hoy en día se producen muchas formas de apropiación; también mal entendidas como homenaje o como inspiración, que son otros términos que se usan para referirse a mi creación basada en pueblos originarios, pero que en el fondo no representa ningún rédito a estas comunidades. Es algo así como ganar sin devolver.

¿Qué cosas sobre este tipo de trabajo te inspiran y nos recomendás mirar?
Un referente importante en términos de estética de pueblos originarios es Margarita Alvarado. Es una diseñadora que tiene una larga trayectoria y ha desarrollado una gran cantidad de estudios en términos de estética de los pueblos originarios, mapuche principalmente. Siempre la estoy releyendo. Ella fue un apoyo para el equipo que conformamos, producto de una investigación que hice sobre la vigencia de los ornamentos corporales en los pueblos indígenas de Chile. Ahí Margarita nos orientó con bibliografía y autores en relación a la antropología del cuerpo, la ornamentación, el uso del adorno y la indumentaria. Es importante visibilizar que la gente hoy sigue produciendo su ornamentación, que los pueblos no están muertos. Tú encuentras, por ejemplo, en los textos escolares, que mencionan al pueblo mapuche como si no existiera. Usan términos como “el pueblo mapuche usó”, “vistió”. El pueblo mapuche es el que tiene más habitantes en Chile, imagínate qué queda para el pueblo diaguita o coya. Son mucho más invisibles. Con el equipo teníamos un cuestionamiento acerca de qué estaban haciendo esos pueblos hoy, y así surgió la investigación que terminamos en el 2016. Ese trabajo nos permitió tener un panorama hasta ese momento de lo que se estaba produciendo y fue enriquecedor porque vimos que estaban haciendo cosas muy contemporáneas. A veces, se tiende a encasillar o identificar a los pueblos indígenas con creaciones tradicionales, y no es así.

¿Qué te gustaría que pase con el trabajo que están haciendo en el futuro?
En cierta manera, nosotros estamos tratando de romper algunos paradigmas de esta relación entre artesanos y diseñadores. Estamos tratando de

incidir en la formación de los estudiantes, creyendo que son los artesanos los que deberían hacer las capacitaciones y enseñarnos, a diferencia de lo que muchos organismos públicos piden, y es que nosotros, los diseñadores, capacitemos a los artesanos. Nosotros podemos hacer gestión para hacerlos brillar a ellos. Por ejemplo, estamos organizando una feria en el Centro Cultural La Moneda, y las instituciones somos anónimas. En el fondo, lo que queremos es que la institución sea una plataforma para los creadores, con apoyo de los diseñadores pero con el protagonismo de los artesanos. Tenemos un proyecto con la Universidad Católica de Chile, que se llama A + D, Artesanía más Diseño, en el cual estamos trabajando en conjunto respecto de estos principios. Mi sueño es tener a futuro diseñadores que estén mucho más empapados y que hayan internalizado mucho más estos principios de respeto hacia los artesanos y viceversa, que esta relación de colaboración sea recíproca y no ver nunca más casos de apropiación cultural negativos.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 317
Cosmovisiones mapuches y diseño
(Chile)



NOELIA PONCE DE LEÓN, NATSUE KIYAMA
Y AGOSTINA MARTINO (COLECTIVO CROMOSOMA)

Tejer redes

18 | 08 | 2021

Noelia Ponce León, Natsue Kiyama y Agostina Martino son diseñadoras de indumentaria argentinas, nacidas en la provincia de Córdoba. Las tres son parte del Colectivo Cromosoma, un estudio que vincula al diseño social con la indumentaria. En esta charla cuentan acerca de las cooperativas y talleres textiles, el trabajo con comunidades indígenas y las capacitaciones que brindan.

¿Cuál es la historia del Colectivo Cromosoma?
NPL: Empezamos trabajando en territorio, este es un eje que mantenemos. Trabajamos con comunidades, en el rubro indumentaria y todo lo que ocurre a su alrededor. Cromosoma siempre fue el espacio que nos permitió deconstruir lo que se espera de nosotras como diseñadoras. El colectivo está ligado a la moda y a las tendencias de lo que se usa, pero desde un lugar social. El primer año, el tema de trabajo en torno al cual realizamos el primer intercambio en territorio con una comunidad fue la exclusión e inclusión a partir de la indumentaria, teniendo en cuenta que hay algunos accesorios o prendas que determinan los lugares a los que podemos ingresar o no y la imagen que se tiene sobre nosotros. Trabajamos sobre la reapropiación de la imagen. A través de nuestro oficio, per-

mitíamos que las personas pudieran reapropiarse de esas prendas que no podían elegir.

En el lugar donde trabajamos –Villa Tropezón, un asentamiento en la periferia de Córdoba–, las personas se vestían con prendas que llegaban de donación. Rompemos así el discurso propio de la moda, acerca de cómo configuramos nuestra identidad a partir de lo que vestimos. No todas las personas tienen la oportunidad de elegir esa identidad que se configura a partir de la vestimenta. Nosotros les enseñábamos a coser y a adaptar las prendas según el gusto personal. De esa forma, podían hacer de eso que usaban algo más propio y no algo que sacaban de una bolsa y tenían que ponerse. Después, trabajamos con víctimas de violencia de género y cuál es la relación de esas mujeres con la vestimenta, cuál es la autopercepción de los cuerpos, etc. En una zona de mucha vulnerabilidad –Chacra de la Merced, también en la periferia de la ciudad–, cuando hablamos de vestido, nos encontramos con comentarios como "para qué me voy a vestir yo acá", "mirá donde vivo", "no salgo del lugar donde estoy". Desde lo creativo, también tratamos de deconstruir esa relación con el vestido. Las mujeres lo abordan a partir de lo que cada una concebía como su rol de mujer en el contexto que habita. Este trabajo terminó con una muestra en una jornada contra la violencia de género, donde expusieron sus creaciones. Desde el 2014, empezamos a vincularnos con otro tipo de comunidades y a habitar espacios productivos como cooperativas y talleres textiles. Ahí nuestro rol se transformó en suplir con las herramientas de diseño que nosotras traíamos las falencias que se presentan en la relación con los clientes. Perfeccionamos los servicios y productos que brindan.

¿Siguen vinculadas con esos talleres y cooperativas, o ahora son solo un estudio de diseño?

NPL: Hoy, como estudio de diseño, tenemos tres ejes principales de acción: 1) el trabajo en territorio con trabajadoras textiles y con dos comunidades de artesanas wichis del norte de Córdoba; 2) el contenido y las capacitaciones con una visión social desde la indumentaria, ligadas a la sostenibilidad; y 3) los servicios a marcas y emprendedores desde la economía circular. En estos proyectos se trabaja con *upclying* o regeneración de residuos textiles. Tenemos una marca particular, llamada Identidad Argentina, que trabaja con comunidades artesanas del norte del país y nosotros hacemos una parte de desarrollo de producto de esa marca.

Natsue, ¿qué hacés vos?
NK: Trabajo la parte del diseño en relación con la discapacidad, poniendo a disposición las herramientas con las que contamos para suplir ciertos desafíos que hay con este sector de la población.

¿Esta vinculación con la discapacidad tiene que ver con alguno de los tres ejes del estudio específicamente?
NK: Se vincula a las capacitaciones. Anteriormente, Noelia trabajó con una fundación que asistía a jóvenes con discapacidad. En este proyecto se recuperaban residuos textiles y uno de los destinos era la generación de alfombras a partir de anudados. Estas alfombras las tejían los jóvenes de esa fundación. Por un lado, se volvía a insertar el residuo textil a una cadena productiva y, por el otro, estos jóvenes podían trabajar las habilidades manuales, la motricidad fina, a través de ese ejercicio.

¿Y qué pasaba después con esos productos?
NK: Esos productos se comercializaban y generaban ingresos para la fundación.

Agostina, ¿cuál es tu rol?
AM: Soy creativa y la creatividad me salva muchas veces de la seriedad. Uno de los ejes lo desarrollamos con una socia comunicadora y productora de moda que está en Buenos Aires, se llama Cátedra B. Es traer algo que los planes de estudios no llegan a cubrir actualmente, como la visión ambiental, social y económica. Armamos capacitaciones desde esa lógica, intentando también que se tome conciencia de que no hay un segundo planeta, un planeta B.

¿Quiénes se capacitan con ustedes? ¿Son estudiantes de Diseño o miembros de las comunidades?
AM: Estudiantes de Diseño, emprendedores y hacedores del rubro de indumentaria principalmente. Las capacitaciones con comunidades las hacemos en el eje territorio.

Y en el territorio, ¿de qué manera suceden esas capacitaciones?
NPL: Generalmente, las capacitaciones están ligadas a la problemática que se esté trabajando con la comunidad. No armamos un programa de capacitaciones. Cuando ingresamos a algún territorio a trabajar con alguna

comunidad, en los primeros encuentros surgen las distintas necesidades y se arma un programa o un proceso de trabajo sistemático. Se capacita a la comunidad para que pueda resolver esas necesidades. Abarcamos capacitaciones que van más allá del taller de indumentaria. Por ejemplo, hay softwares que desconocen o al ser un sector informal, a veces no saben cobrar por su trabajo. Las capacitamos en Photoshop, técnicas de armado de prendas y armado de presupuestos. Explicamos las variantes que deben tener en cuenta al momento de cobrar un producto. Pero siempre las capacitaciones en comunidades están vinculadas a sus necesidades.

¿Quién paga ese trabajo?
NPL: Estamos aprendiendo a postularnos a fondos porque son proyectos que se sostuvieron mucho tiempo de manera autogestiva. Hoy los abordamos de una manera multidisciplinar y con más personas vinculadas a los proyectos, por eso necesitamos recursos. Estamos postulándonos para financiamientos externos que ayudan a resolver todo lo que queremos dentro de las comunidades.

¿Y ustedes qué aprenden de las comunidades?
NK: Que la comunidad nos reciba ya es una ruptura de nuestra realidad. Nos empapamos no solo de cosmovisiones distintas, como nos pasa con las comunidades wichis, sino también de otras formas de concebir un proceso productivo y otros significados de las palabras. Nos pasó puntualmente con el concepto que tenemos de marca. A nosotras, cuando pensamos en marca, se nos vienen imágenes; y cuando una de las comunidades se contactó con Cromosoma para llevar a cabo un proyecto de productos artesanales, fuimos a generar una marca. Empezamos por estimar costos y calcular tiempos, pero tuvimos que reconfigurar absolutamente todo. Después de cada reunión que hacíamos con la comunidad, nos replanteábamos desde dónde estábamos encarando el diseño: si era desde un lugar de imposición o de reciprocidad. Nos dimos cuenta de que tiene que ver con fusionar cosmovisiones y experiencias diversas. Generar algo nuevo de estas culturas va desde lo más simbólico hasta lo emocional, pasando por lo concreto y productivo. Es un proceso de aprendizaje y de replantearse desde dónde encaramos la disciplina, incluso cuando brindamos herramientas. Con esta comunidad, pensábamos que el desafío era la generación de esa marca. Nos dimos cuenta de que para llegar a que este grupo de diecisiete artesanas empiece a trabajar en pos de una línea de productos que las identifique

y crear su identidad visual, primero teníamos que generar herramientas para poder comunicarnos. Esto surge en plena pandemia, en 2020, entonces tuvimos que trabajar de manera virtual. Es una comunidad que no solo tiene limitado el acceso a una computadora o celular, sino que solo tiene un módem para todos, que está al rayo del sol. Cuando la temperatura es muy alta o si llueve, la conexión es mala. Esto hizo que nos replanteáramos la forma de comunicarnos.



¿Y cómo se comunican ahora?
NK: Ahora nos comunicamos vía GoogleMeet. Antes nos comunicábamos a través de videollamadas de WhatsApp, pero la cantidad de personas que se podían sumar eran muy pocas. Si queríamos compartir pantallas para mostrar propuestas de identidad visual, no lo podíamos hacer o teníamos que filmar la pantalla de la computadora. Generamos unas guías con la ayuda de estudiantes de Diseño Gráfico y de Indumentaria de la Universidad Provincial de Córdoba, con el fin de acompañar a la comunidad para explicar cómo abrir una cuenta de Gmail y a partir de ella conectarse a través de GoogleMeet y entender todas sus funcionalidades.

¿Para usar GloogleMeet no tenés solamente que cliquear el link?
NK: Claro, pero este concepto de hacer clic no se conoce. Teníamos que trasladarlo de lo verbal a algo más descriptivo y visual. Las guías eran muy visuales y las íbamos coconstruyendo con ellos. Le mostrábamos la guía a la comunidad, ellos probaban a ver si era efectiva o no, nos daban devoluciones y la guía se iba ajustando para que quedara como herramienta abierta para el uso de todos.

¿La comunidad wichi habla solo castellano?
NK: Habla wichi y como lengua materna muchos tienen el castellano. Los abuelos y abuelas tienen como lengua materna el wichi, que es una lengua oral, principalmente. Para escribir, usan más el castellano.

NPL: Cuando nos conectábamos a las reuniones, había un referente de la comunidad que era quien se comunicaba con nosotras y el resto de las artesanas estaban presentes a modo de asamblea. Las decisiones se toman entre todos, cada cosa que nosotras decíamos tenía que ser pasada a la comunidad en ese momento. Lo charlaban en su lengua y después nos transferían el resultado de la decisión a nosotras, en castellano.

¿Y no aprendieron wichi?
NPL: Algunas palabras. Admiramos como suena.

¿Los wichis hacen carteras y yicas?
NPL: Sí, principalmente trabajan con la fibra del chaguar, que es similar al aloe vera. Se pasa por muchos procesos hasta obtenerse la fibra. De ahí sale el hilado con el que se generan los productos. Muchas veces los tiñen con tintes naturales que brinda el monte. Las yicas son un tipo de morral y eran utilizados por las ancestras y ancestros para la recolección de frutos o leña. Se mantiene hasta el día de hoy, resignificando algunos materiales y estampas, pero es un producto que trasciende en el tiempo. La artesanía es una de las fuentes de ingresos para la comunidad. Recién hace un par de años se empezó a dar valor a las artesanías del norte. Ocho o diez años atrás se cambiaba una yica por dos paquetes de harina, por ejemplo. Quienes viajan y acceden a este producto empiezan a tener una conciencia de su valor patrimonial, histórico y cultural. Las y los artesanos también empiezan a posicionarse y empoderarse desde otro lugar al momento de poner un valor a su trabajo.

¿Ustedes trabajaron en el diseño de los morrales o mantuvieron el de la comunidad?
NPL: Las yicas siguen manteniendo los diseños ancestrales porque el conocimiento acerca de su fabricación pasa de boca en boca y de una generación a otra. El simbolismo que queda plasmado en ellas representa historias de la comunidad y mitos. Hay una transmisión cultural que se plasma en un morral. Lo que nosotras hicimos fue crear una cápsula de

cuatro productos para el hogar, entre ellos bolsas de red para el pan, individuales y unas paneras.

AM: Cruzamos el uso que la comunidad hace de la fibra del chaguar y el teñido con tipologías que ellos ya tenían desarrolladas. Nosotras intervinimos en la curaduría y en la coconstrucción de toma de decisiones que tenían que ver con qué tipologías y colores incluir en la cápsula para que tenga una línea. Creamos con la comunidad una marca –Niai, que significa "hilo de chaguar"– para sus productos.

NPL: El armado de esta serie de productos es lo que nos permitió prototipar la marca para la comunidad. En la primera reunión que tuvimos, la necesidad que nos plantearon fue generar una marca para la comunidad. A través de estos nuevos productos, pudimos hablar del valor que tiene para ellos mantener hoy sus saberes ancestrales. Así empezamos un proceso de conjugar las lógicas de su cosmovisión y la lógica en la que nosotros vivimos, de mercado. Queríamos que los productos de la comunidad fueran viables comercialmente. Empezamos a generar una identidad. En las reuniones en las que participaban estudiantes de Diseño, construimos el isologo en conjunto. Ellos aportaron desde el color y la forma con los que querían representar el punto con el que tejían. Después, hicimos un ensayo de proceso de producción para que ellos pudieran replicarlo. Lo iniciamos con las fichas técnicas: las desarrollamos, se las hicimos llegar a la comunidad y resultó que era difícil de decodificar. Las lógicas de pensar o traducir lo que estamos viendo eran diferentes. Volvimos a reunirnos para trabajar juntos sobre las fichas técnicas, los colores y una serie lógica de productos. Por ejemplo, que no haya un bolso mezclado con una panera, sino que trabajamos solo en productos de decoración. También teníamos que comunicar de manera comercial, algo a lo que no están habituadas ya que generalmente no comercializan de manera directa.

¿Ahora las están vendiendo ellas?
NPL: Hoy estamos haciendo la gestión comercial nosotras, pero estamos empezando a trabajar en la comercialización de manera directa por parte de las artesanas.

O sea para hacerse invisibles o prescindibles ustedes…
NPL: Con el tiempo, sí. Con las comunidades siempre trabajamos de manera

que podamos desprendernos, no en el sentido de desentendernos, sino en el sentido de generar posibilidades de autonomía en los procesos. No son nuestros productos y no es nuestra historia. No es un lugar que queremos ocupar, pero sí hay un camino por construir con estas comunidades vulneradas. El acompañamiento tiene que ser de un tiempo considerable hasta que ellas puedan resolver cuestiones con la tecnología, por ejemplo.

¿Qué les recomiendan a otros que realizan trabajo textil en comunidades?
NPL: Primero, que miren más allá. Hay una preocupación que nos atraviesa y es que las escuelas de Diseño, sobre todo en indumentaria, siguen trabajando desde la concepción del diseñador que tiene su propia marca y sale a hacer prendas. Sin embargo, el diseño de indumentaria es un fenómeno cultural, desde que nacemos nos viste otra persona porque no podemos elegir, y seguramente esa otra persona ya tiene una configuración acerca del vestido o del género del vestido. Todas esas cuestiones están marcadas desde la indumentaria y desde la construcción de lo que queremos ser, por eso es necesario ver más allá, porque la indumentaria habla de un montón de otras cosas. En el trabajo con comunidades, no se puede pensar que el diseñador llega como un salvador al territorio. Eso pasa mucho con los diseñadores de indumentaria. Por ejemplo, cuando las marcas se acercan a los talleres, siempre tienen la queja de que las personas que están allí no entienden o no hacen lo que ellos les piden. No entienden o no ven que hay mujeres que están allí atravesadas por un montón de situaciones cotidianas. Es necesario entenderlas de una manera más amplia. Del otro lado hay otro universo funcionando de manera diferente a la del nuestro. Es muy enriquecedor cruzarlo con el nuestro y no mirarlo desde afuera o desde arriba.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 253
Tejer redes
(Argentina)



TANIA PÉREZ-BUSTOS Y ELIANA SANCHEZ-ALDANA

Textiles para la reconciliación

| 21 | 11 | 2019 |

Tania Pérez-Bustos es antropóloga y trabaja en la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia. Eliana Sanchez-Aldana, actual profesora en la Universidad de Los Andes, estudió Diseño Industrial en Bogotá y Diseño y Arte Textil en la Universidad Aalto, en Finlandia. Desde 2015, trabajan juntas y en 2019 viajaron a Helsinki para presentar en Nordes, el Congreso de Investigación en Diseño de los países nórdicos, su artículo "Testimonial Digital Textiles: Material metaphors to think with care about reconciliation with four memory sewing circles in Colombia" (Textiles testimoniales digitales: metáforas materiales para pensar con cuidado la reconciliación con cuatro círculos de costura de memoria en Colombia).

¿Cómo es el proyecto en el que trabajan juntas?
TP: Tenemos un colectivo que se llama Artesanal Tecnológica, con distintos proyectos. Se enfoca en entender el hacer textil y los recursos textiles como una tecnología y, también, de ponerlo en diálogo con otras tecnologías que no son textiles.

ES: O que al parecer no son textiles.

TP: En general, con tecnologías digitales.

¿Qué quiere decir ponerlo en diálogo?
TP: Nos interesan los vínculos materiales entre lo textil y lo digital, juntarlos y ver qué pasa.

ES: Hay un montón de cosas que están pasando entre lo textil y lo digital como, por ejemplo, los textiles inteligentes.

TP: Sí, la ropa que tiene embebida tecnología, con sensores o chips y todo eso (*wearables*). Pero esto es más antiguo.

ES: Porque los telares son los primeros computadores. Los vínculos son históricos, realmente. Al final, el textil es un tipo de programación en unos y ceros. Tienen una conexión profunda.

TP: Algunos textiles, porque no todos funcionan así. Por ejemplo, el croché no funciona así. Pero hay varios que funcionan en este lenguaje de unos y ceros, bajo esa simetría en la programación. Históricamente, ha habido muchas conexiones, por lo menos en el caso colombiano y latinoamericano. Pero la relación entre lo artesanal y lo digital no es tan cercana simbólicamente. La gente no cree que esas dos cosas puedan ir juntas.

¿Parte de lo que el colectivo quiere es demostrar que pueden estarlo?
TP: Queremos intervenir en el imaginario de la gente que cree que estas cosas no van juntas. Buscamos mostrar cómo podrían ir juntas porque hay muchas jerarquías. Lo textil artesanal es visto como mucho más femenino, lo digital es más masculino. Entonces, queremos intervenir para repensar un poco esos binarismos. Eso es parte del trabajo.

Y en concreto, ¿qué proyectos están desarrollando?
ES: Ahora estamos trabajando en uno que se llama “Remendar lo nuevo”. Es una convocatoria que ganamos del fondo Newton Caldas con la organización Colciencias, que coordina la investigación en Colombia. También forman parte de ese fondo tres universidades del Reino Unido, que trabajan junto a tres universidades en Colombia para pensar cómo es la reconciliación con los textiles digitales.



¿A qué se refieren con la reconciliación a través de los textiles?
TP: Hay unos colectivos colombianos de mujeres que han sido victimizadas o que han sufrido el conflicto armado de formas muy particulares. Desde hace muchos años vienen contando sus experiencias utilizando narrativas textiles. Algunas se consideran custodios de la memoria, otras se llaman tejedoras de sueños. Estamos trabajando con cuatro colectivos en cuatro municipios distintos de Colombia. Y estos colectivos han pasado de contar lo que les pasó a contar otras cosas que tienen que ver con territorios que añoran, escenarios que les hacen falta o cosas que desean.

Nosotras entendemos ese tránsito como reconciliación. Nos interesa entender cuál es el lugar que han tenido esos servicios textiles en los procesos de acción política de estas comunidades. Y para entenderlo se propone una serie de artefactos que combinan componentes digitales y textiles que les permiten a estas mujeres hablar acerca de lo que son, lo que les ha pasado, lo que desean, lo que añoran y lo que esperan. Es un registro distinto al registro institucional. Cuando uno pregunta por la paz y la reconciliación en contextos como el nuestro, la gente tiene ya un discurso: una forma de decir algo que se espera que se diga. Se relaciona

con lo que la misma institucionalidad está demandando. Pero no significa necesariamente que se les permite expresarse abiertamente sobre lo que sienten, lo que les ha pasado y lo que quieren. Entonces, utilizamos artefactos textiles digitales que ayudan a hablar sobre cómo se sienten.

¿Qué sería un artefacto textil digital?
TP: Hemos obtenido tres prototipos distintos en el proceso. El que se está trabajando en este momento es un parlante, que tiene distintos componentes, algunos de ellos son textiles. Por ejemplo, la bobina que se utiliza para amplificar los sonidos, para traducir el mensaje que viene digitalmente desde una fuente que puede ser un celular, está bordada. Es un ejercicio que consiste en bordar un espiral de una cierta manera y hacerlo funcionar con imanes. No es como el gran parlante, sino que produce un sonido muy sutil, y hay que inclinarse para poder escucharlo. Toma dos horas hacer este espiral y conlleva mucho cuidado. Encontramos en este ejercicio un tema sobre la disposición del cuerpo a la escucha. No es solamente escuchar por escuchar, sino qué implica escuchar: el tiempo que requiere, cómo se dispone el cuerpo para hacerlo, pensar qué escuchamos y qué sonidos nos gustaría escuchar. Comienzan a aparecer las memorias de los lugares que tuvieron que dejar estas mujeres y sus familias que fueron desplazadas por la guerra. Se empieza a manifestar cómo añoran esos sonidos y los comparan con los sonidos que tienen otras cosas que necesitan ser escuchadas. Es un parlante que está bordado. Se pueden bordar cables también.

¿Ellas bordan ese parlante y después hablan a través de ese parlante?
TP: No. Hay algo que el hacer textil provoca en los cuerpos que lo hacen. Cuando bordan el parlante se quedan calladas, escuchan ciertas cosas. Entonces, comienzan a darse ciertas conversaciones en torno al hacer, al estar haciendo en silencio. A partir de ahí, comienzan a pensar en qué quisieran escuchar o qué es lo que añoran escuchar; y comienzan a darse las conversaciones. El parlante, por ahora, lo que ha hecho es que ha viajado con mensajes que nosotros hemos enviado. El primer mensaje fue un poema de temática textil. Así estamos explorando cuáles son los sonidos que ellas añoran, los que recuerdan y los que quisieran comunicar, también. Pero no entendemos, por ahora, el parlante como necesariamente algo que va a amplificar lo que ellas quieren decir. Es un hacer que invita a hacer con el cuerpo. Lo importante no es tanto hacer el parlante, sino lo que el hacer el parlante le hace a quien lo está haciendo. Eso es lo interesante allí.

ES: Se ponen en contacto mundos que parecen diferentes o lejanos. Lo textil, de alguna manera, se piensa lejano a lo digital, y es posible, de pronto, encontrar cómo unir esos artefactos. Pero también se puede pensar que los cuatro colectivos textiles con los que trabajamos no están en el centro de Colombia, sino en lugares lejanos a los que nosotras habitamos. Uno en Sonsón, más cercano al centro, otro en Mampuján, en el Caribe. En la costa pacífica tenemos a Quibdó y Bojayá. Que nosotras podamos conectarnos con ellas en lugares que parecen distintos y tan lejanos es posible también a través de estos artefactos, a los ellas pueden tener acceso y control.

TP: Son mujeres rurales, adultas mayores en muchos casos, con acceso limitado a estas cosas que usamos en las ciudades. Su conocimiento acerca de cómo eso puede servir no es importante para ellas, no contribuye o no les aporta. Los artefactos son intervenciones que llegan a desordenar lo que está pasando, a abrir la imaginación sobre lo que deseamos, sobre el territorio en que estamos y en el que podemos estar.



¿Ustedes, en general, tienen una propuesta antes de llegar a trabajar con esa comunidad?
TP: Nosotras llevamos siete meses trabajando con ellas. Pero la gente que hace trabajo de campo, fundamentalmente dos de nuestras colegas, Natalia Quiceno e Isabel González, llevan quince y veinte años trabajando con estas comunidades.

ES: Desde el diseño se piensa que siempre se tiene que hacer algo completamente nuevo. Pero cuando vamos allá, tal vez estas cosas que no son tan novedosas adquieren una importancia particular por las relaciones, por la manera en que las hacemos, que son cercanas.

TP: Es más, eso es lo que interesa. Nosotras venimos trabajando, desde los viajes de campo, y llevamos distintas cosas que le dan cierto perfil a lo que estamos construyendo junto a ellas.

ES: Por ejemplo, el costurero viajero.

¿Qué es el costurero viajero?
ES: Es el primer proyecto, con el que empezamos a trabajar en el 2016. Es una propuesta museográfica itinerante, es decir que visita lugares a los que se le invita. Es una exposición con textiles de la memoria que puede ser recorrida. También es un costurero que guarda herramientas y materiales textiles con los que se invita a hacer memoria, a documentar eventos del conflicto armado colombiano. Además, es una plataforma web, porque dentro del costurero viaja un dispositivo electrónico (una *tablet*) con el que se invita a quienes participan de la exposición y del quehacer textil de memoria a documentar lo que pasa. Son quienes participan aquellos que documentan las visitas. Esta documentación se publica en una página web que permite seguir lo que se está haciendo. El costurero viaja a los lugares adonde lo invitan –museos, colectivos textiles– e invita en el hacer a pensar el conflicto, a hacer memoria del conflicto.

TP: Se hizo en el 2016 con fondos del Centro Nacional de Memoria Histórica en Colombia. Fue el primer proyecto en el que comenzamos a trabajar con conflictos. Se hace esa propuesta para intentar entender por qué la gente estaba bordando la memoria, por qué utilizar ese registro para hacer memoria si hay muchos otros. ¿Por qué comunicarse o expresarse

de esa manera? El trabajo se hizo en Sonsón, el lugar desde donde surgió la idea. Identificamos que hay una serie de lo que nosotros llamamos gestos textiles. Esto tiene una repercusión subjetiva que se traspola a lo que les pasa a estas mujeres. Manejamos la noción de remendar y la asociamos no solamente remendar la tela, sino también a remendar el alma y procesar traumas. También aparecen gestos textiles, por ejemplo, cuando se cortan las telas. Allí ellas comienzan a identificar, en esos gestos textiles, los materiales, y entran a conversar. Tienen un reflejo de lo que les está pasando. Esto sucede cuando hay un proceso, porque hay mucha trivialización en esas prácticas de memoria. Hay una institucionalización de lo textil dentro de las narrativas de memoria. Son comunidades que llevan diez o quince años haciendo esto, reuniéndose todos los lunes para contar lo que les pasa, que es muy distinto a un taller psicosocial donde por ejemplo llevan a determinado número de personas y las ponen a hacer memoria mientras cosen.

¿Estos son procesos más largos?
TP: Más largos y menos institucionalizados. La intervención del Estado al momento de reparar o al momento de contener lo que ocurre es muy frágil. Los procesos dependen del gobierno de turno, la política que esté disponible, y esto cada cuatro años cambia. Salió la izquierda y llegó la derecha y todo cambia. Muchas veces, se instrumentalizan estas dinámicas colectivas de mucho tiempo y se proponen los "kits de costura para reparar". Es una invitación a un hacer rápido que pierde la relación con el hacer textil, que es lento, difícil y frustrante. Pero que, al mismo tiempo, también es creativo y genera unos espacios particulares y unos aprendizajes que toman tiempo. Todo eso no se puede improvisar en un taller de dos horas.

ES: También hay una dimensión colectiva, porque estos grupos textiles ya se conocen y llevan juntos mucho tiempo, como en el caso de Sonsón. Hay grupos que no tienen la misma continuidad y que se están formando. Se siente mucho la diferencia con otros que llevan más tiempo.

¿Sobre qué escribieron para el congreso en Helsinki?
ES: Sobre textiles testimoniales digitales.

TP: Hacemos un recorrido sobre dos de los prototipos para pensar en la reconciliación y cómo estos prototipos permitieron conversar con la gente

y abrir la posibilidad de entender la reconciliación de otras maneras. Hablamos sobre el primer prototipo con el que trabajamos, que era un pequeño telar manual que estaba entretejido con unos hilos de cobre y tenía unas lucecitas led. Cuando tocabas en el textil, se prendían unas luces, pero si yo me agarraba con más gente, se prendían más, y allí aparecía un poco la noción de estar juntos, de la reconciliación como algo que reúne. A partir de ahí, comenzamos a pensar en lo que implica estar juntos pero estando lejos. Ahí aparece otro prototipo, que se llamó La Encomienda. Era una bolsita textil que viajaba de un colectivo a otro llevando regalos que las mujeres se hacían unas a otras. Cuando la bolsa se abría, un mensaje de texto llegaba a los celulares de todo el mundo diciendo: "La Encomienda ha llegado". Hay allí una lógica del don, de agradecimiento, una forma de decir "lo que yo te quiero regalar fue recibido". Es una señal de reciprocidad.

ES: En La Encomienda logramos encontrar algunas cosas que no conocíamos y que eran parte de su cotidianidad. Se encontraron con la necesidad de enviárselo a otras para conectarse también con los otros colectivos. Nosotras abrimos el espacio para que ellas se enviaran lo que consideraban que era importante. Empezaron a aparecer recetas, semillas de plantas y cartas. Cuando dispusimos un espacio, ellas se lo apropiaron de unas formas particulares. Y así va cambiando la forma del proyecto.

TP: Siempre hablamos de esos tránsitos y seguramente en la presentación hablaremos de cómo será el último prototipo: este parlante que contábamos, que nos está mandando a la noción misma de un textil testimonial digital. ¿Cómo es? ¿Qué implica?

Son una antropóloga y una diseñadora: ¿cómo aporta cada una desde sus roles?

ES: He aprendido muchísimo y he puesto en duda muchas de las cosas que aprendí con el diseño. Muchas veces, no tenía en cuenta el lugar en donde lo estaba haciendo y tratábamos de solucionar un problema, de llegar a un lugar y encontrar algo por hacer. Estoy entendiendo el encuentro con Tania y lo que trae el hacer con el cuerpo, con los espacios y, en este caso, con los textiles, que es desde donde estamos trabajando.

TP: Nos inventamos una profesión.

¿Cuál es la profesión?
TP: Somos unas trapólogas. Ya no es Diseño ni Antropología sino la trapología.

ES: Siempre estamos buscando nuestros trapitos. Cuando colocamos un posteo en Facebook o en otras redes, ponemos "acá les presento mis trapitos", por nuestros textiles. Estos textiles a veces no salen a la luz, pero están todos los días con nosotras. Hemos hecho cosas muy bonitas, desde la Antropología y desde el Diseño y desde los Estudios de Género. Logramos encontrar un espacio para trabajar juntas. Cada una tiene una clase en su universidad, pero en algunas oportunidades reunimos a los dos grupos. Damos la misma clase con estudiantes del Programa de la Escuela de Estudios de Género y con estudiantes de Diseño de pregrado y de posgrado. Se llama Costuras.

¿Y tienen un trabajo práctico en conjunto?
TP: Sí, hacemos unas tomas textiles, cada mes hacemos una en un lugar distinto.

Una "toma textil", ¿eso quiere decir que toman un lugar textilmente?
TP: Sí, hacemos distintas cosas. Por ejemplo, tomamos una plaza y comenzamos a remendar cosas. El año pasado, en Colombia hubo un paro estudiantil muy largo e hicimos una sesión sobre remendar en la mitad del parque. Le pedíamos a la gente que trajera sus piezas a remendar, repartíamos las piezas y cada quien hacía una intervención en relación con lo que estaba ocurriendo. Era una manera de sostener la educación y participar del paro.

ES: Trabajo en la universidad privada y Tania en la universidad pública más grande de Colombia. Lograr que los estudiantes con los que yo tengo mis clases vayan también a la universidad pública y se den cuenta de que es de ellos, que encuentren cosas similares y que se enteren, por ejemplo, de que los estudiantes de la universidad pública también estaban luchando por la educación de ellos, fue importante. Estos encuentros ofrecen unas disposiciones particulares para hablar con los estudiantes de la universidad pública.

Si queremos soñar un poco, ¿qué les gustaría estar haciendo en el futuro?
TP: Los sueños dependen de las condiciones de posibilidad. Vengo trabajando con el cuidado hace rato. El hacer textil artesanal tiene una

dimensión relacionada a la forma en la que se crea, es un hacer cuidadoso y tiene unas repercusiones en la forma en la que ese hacer cuida de quien lo hace, cuando no está siendo hecho por una maquila.

¿Qué es una maquila?
TP: Una maquila es cuando la gente que hace la ropa, por ejemplo, de Zara se transforma en una máquina. Son los lugares donde están pagando a la gente muy poquito para hacer muchas prendas al mismo tiempo. No porque sea artesanal siempre es cuidadoso. En India hay productos artesanales que se hacen con poco cuidado de las poblaciones que los están realizando.

ES: Porque además, las maquilas lo que hacen es llevarse la mayor cantidad de las ganancias a otros lugares y no se las dan a quienes están trabajando directamente.

TP: En mi caso, el cuidado aparece como transversal. Cuando se piensa el cuidado se tiende a pensar en una noción de vulnerabilidad: hay alguien que necesita cuidado, cuando realmente cuidado necesitamos todos. Esa noción de vulnerabilidad debería estar –esto ya lo han dicho muchas feministas– en el centro de la política y no en los bordes. La gente piensa en cuidado y piensa en salud, en adultos mayores, en niños, como sujetos muy particulares, o en un ambiente que se está destruyendo. Hay muchas cosas que hay que cuidar y hay "haceres cuidadosos" o "haceres con cuidado". Hay mucho trabajo de cuidado en lo que hacemos porque estas mujeres sostienen sus familias precariamente con estos restos, con esas cosas que hacen. Las hacen porque eso les permite hacerlas mientras cuidan, cocinan y atienden a sus hijos. Ciertos textiles permiten eso más que otros.

ES: Yo, me imagino tejiendo. Estoy haciendo mi doctorado, en cinco años espero ya haber terminado. Tania es mi tutora, mi directora y hablamos bastante de esto, porque en mi caso el hacer y el escribir están juntos. Me imagino tejiendo, con un par de telares montados y haciendo muchas cosas desde ahí.

¿Tejiendo textiles digitales?
ES: No sé si digitales, ahora estoy pensando en otras cosas, tejiendo en otros lugares, con otros conocimientos y con otras personas. Tejiendo, no sé exactamente qué.

¿Qué las inspira en este momento?
TP: Las mujeres con las que estamos trabajando, son muy poderosas en la vida. Es increíble la fortaleza que tienen para estar donde están, a pesar de todo. Son mujeres que viven en sus territorios a pesar de que han vivido masacres. Siguen ahí y siguen reclamando ese espacio y reconociéndolo como suyo. Cocinan sus recetas a pesar del despojo de sus tierras. Hay mucha entereza y fuerza. Uno diría, ¿por qué no se van?, ¿por qué no hacen otra cosa?

Irse también forma parte de perder tu identidad.
TP: Es parecido a lo que ocurre con Palestina. Uno dice: cómo pueden sufrir todo eso, pero ¿cómo no sufrirlo? Hay que permanecer. Ellas proyectan una trascendencia y una fortaleza muy importantes.

ES: Es realmente muy poderoso e inspirador lo que ellas hacen, cómo resisten y cómo se quedan. Lo que siguen haciendo juntas también es maravilloso. Aprendo de las personas, de la Antropología y de nuestro equipo.

¿Cómo se llama la página donde hablan de este proyecto?
TP: artesanaltecnologica.org, es un equipo grande. Antes de trabajar con Eliana, lo hacía con ingenieros que hacen diseño y tecnología de otra manera. Creo que son formas de pensar muy interesantes, que parten del hacer y que son proyectivas. Están pensadas para intervenir, para transformar. La Antropología es más comprensiva, intenta entender un fenómeno que ocurrió. En cambio, acá en este proyecto estás pensando en algo que todavía no existe.

¿Los antropólogos también tienen investigación-acción?
TP: Sí, pero la investigación-acción no necesariamente es proyectiva. Lo que hace la investigación-acción es trabajar con las comunidades para la comprensión del fenómeno por parte de las propias comunidades y que luego ellas mismas lo transformen. En estricto sentido eso es lo que va a hacer la gente que hace investigación-acción participativa. Acompañan procesos reflexivos y críticos de las comunidades para que en esa reflexión haya una transformación. Lo que hacen el diseño y la ingeniería es más especulativo. Hay una forma de hacer, un estilo de pensamiento asociado con el hacer, en donde hay una intención clara de crear una realidad que transforma la realidad existente. Pero eso que se va a

transformar no se sabe tan claramente, es un intangible, es algo que se entiende en ese sentido especulativo. En los mundos donde nosotros vivimos actualmente, si no especulamos, ¡fuimos! Si no nos abrimos a lo imposible, incomprensible e inimaginable, es muy desolador. Se necesita pensar en el futuro.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 77
Textiles testimoniales digitales
(Colombia)



LUIS MIGUEL HADZICH

Otros muebles para otra educación

19 | 04 | 2021

Luis Miguel Hadzich cursa una Maestría en Tecnología, Educación e Innovación en Harvard. Pero inicialmente estudió Diseño Industrial en la Universidad Católica de Lima, Perú. La carrera estaba orientada al diseño de productos y prototipos para el mercado. "Cuando egresé, me importaba más el producto que solucionar un problema y eso me generaba cierta incomodidad", admite a la hora de comenzar a explicar su recorrido profesional, que lo llevó, finalmente, a vincularse con la educación intercultural bilingüe.

¿Cómo fue el camino hacia el trabajo con las comunidades amazónicas?
Mi interés por las comunidades amazónicas fue ligeramente prestado. Conocí a la que ahora es mi esposa, que es antropóloga, y ella pensaba que la Antropología es muy buena para entender a las personas, pero le faltaban herramientas para ayudarlas. Ella quería construir herramientas para que salgan adelante. Y yo, por otro lado, sentía que tenía esas capacidades de resolver problemas, pero me faltaban herramientas para entender a las personas. Ella me comentó de sus proyectos y su tesis con comunidades indígenas en la Amazonía. A mí me pareció interesante y me empecé a meter mucho más en ese mundo. Viajamos por un par de pequeños pro-

yectos. Luego, con un fondo de la Universidad, armamos un proyecto de dos años en donde queríamos diseñar un mobiliario educativo intercultural, que se basara en las creencias y en la cultura de las personas. Hicimos un proceso participativo en la selva y vimos que muchas comunidades pedían mobiliario educativo: mesas, carpetas y sillas. Como estas comunidades viven lejos y se accede a ellas a través del río, el presupuesto que les asignan para mobiliario no alcanza. La municipalidad terminaba poniendo muchas menos carpetas y sillas de las necesarias porque no podía cubrir el costo del traslado.

¿Y en qué consistía el proyecto?
Armamos un proyecto en donde las comunidades aprenden y diseñan un mobiliario que se adapte a sus propias necesidades con recursos locales. Lo construimos con ellos. Por dos años estuvimos yendo y viniendo intermitentemente a las comunidades. El primer año fue solamente para entender cómo vivían y aprendían. Los acompañamos al colegio, entrevistamos a profesores, a padres de familia y a niños. El segundo año fue para hacer diversos prototipos, probar qué funcionaba y qué no. Hasta que implementamos dos salones con un mobiliario especial, que hicimos allí mismo, con los carpinteros de la zona.

¿A qué se refieren cuando hablan de mobiliario para la educación intercultural?
En el Perú, hay en todo el sector educativo una política que se llama la Educación Intercultural Bilingüe. Se trata de que en las poblaciones más alejadas que tienen su idioma o lengua nativa, distintas al español, incorporen esos saberes a su educación. Es importante que sea un aprendizaje en donde das ejemplos de cosas que los niños conocen, no de ejemplos externos. Los primeros dos años ellos aprenden en su idioma o lengua nativa y poco a poco van transicionando hacia el español. La idea de la interculturalidad es que se intercambien valores y conocimientos para evitar que exista una cultura predominante. La idea de un mobiliario intercultural es que no solo responda a las necesidades de la escuela tradicional, en la que el niño está sentado mirando al frente, a la pizarra y al profesor. Lo que queríamos hacer era un mobiliario que refleje los valores y la forma de vida de estas culturas indígenas. Por ejemplo, estas culturas comparten mucho, están más al aire libre, tienen mucho movimiento y más autonomía e independencia. Ese tipo de valores quisimos reflejarlos en el mobiliario.

¿Y cómo lo hicieron?
Salieron algunas cosas interesantes. Por ejemplo, nos dimos cuenta de que las comunidades indígenas socializan en pequeñas terrazas que están levantadas por la lluvia y se sientan en el piso, conversando o trabajando. Entonces, hicimos unas mesas y unas sillas bien bajitas, para los niños de primaria y de los primeros años. No llegan a la rodilla. Los niños están sentados de tal manera que se arrodillan en el piso y solo se apoyan en las sillas. Eso les ayuda a la postura.

Una cosa que vi en esas sillas es que permiten un balanceo. ¿Eso es porque, como algunos dicen, se aprende mejor estando en movimiento que estando quieto?
Sí, totalmente. Eso es algo fundamental para los niños en la selva, porque como son muy independientes, están moviéndose por todos lados. La escuela los pone en un lugar cerrado con ventanas pequeñas y les dice "no te muevas". Entonces, todo el día están tratando de balancearse en la silla. Esto a los profesores no les gusta mucho porque sienten que van a estropear el mobiliario. Lo que descubrimos es que, como tú comentas, la idea de movimiento hace que el cuerpo entre en calor y cuando esto pasa la circulación de la sangre aumenta. Al aumentar la circulación se oxigena más tu cerebro y te mantiene despierto. Entonces, pensamos las sillas para que los niños se balanceen de forma segura y diseñada de manera que no se estropee. Y como es tan bajita, si por algún motivo cede, el niño no sufre un golpe fuerte. Quedó súper.

¿Cómo fue el proceso de hacer partícipe a la comunidad en el diseño?
Fue interesante porque había que adaptar la silla y todo su proceso de construcción a los materiales que ellos tenían. Todo fue diseñado con ensambles, goma, clavo y martillo. No podíamos poner un tornillo porque no tienen atornilladores. Trabajamos con ellos para que nos cuenten qué tipo de maderas había. Queríamos usar una que ellos mismos pudieran conseguir. Obtener la madera no significa solo meterse a la selva a buscar el árbol que tuviera el tamaño adecuado, sino que era encontrar a alguien que corte el árbol en listones, enormes y pesados, para trabajar las piezas. Trabajamos también con las artesanas de la comunidad que nos enseñaron los tejidos y las fibras para realizar las carpetas. El lugar donde los niños ponían sus cuadernos o libros son canastas tejidas a mano con una liana que consiguen las comunidades. Ese tipo de texturas y maderas lo-

cales ayuda a que los estudiantes también tengan más conexión con su entorno a nivel sensorial.

El hecho de que sus propias familias fabriquen el mobiliario, ¿motiva a los chicos a cuidarlo más?
Sí, claro. Las madres de familia tenían una pequeña asociación. Se organizaron para ponerse de acuerdo. Consiguieron los materiales y coordinaron con los carpinteros. Esto fue lo más complicado porque cada una quería encargarse de su canasto. Nosotros queríamos que todo el conjunto se viera bien, para eso hicimos varias iteraciones y prototipos hasta que logramos unas muestras interesantes que compartimos con los maestros. Las pusimos a prueba con muchos alumnos. Fue muy divertido el proceso y nosotros aprendimos de cómo identificar y trabajar la madera y de tintes naturales que venían de las plantas. Otra cosa es que el trabajo que ellas hicieron se les remuneró.

Si ahora se rompe un banco, ¿la comunidad lo puede replicar sin necesidad de que ustedes vuelvan y lleven los recursos de un nuevo proyecto?
Sí, efectivamente. Normalmente los proyectos terminan cuando los implementas. Este proyecto terminó seis meses después de que se implementó porque hubo una última visita en donde regresamos a ver cómo los habían usado. Si se les había roto una silla y si es que los carpinteros habían podido repararla. Efectivamente, hubo unas cuantas sillas que se habían estropeado y los carpinteros las habían reparado. Hicimos un taller de capacitación cuando ya estaban los diseños terminados con la mayoría de carpinteros de la zona. Lo que vimos es que, si bien las comunidades tienen un carpintero, no todos tienen una carpintería. Nuestra propuesta fue que en las comunidades en las que sí hay una carpintería se produzcan todas las piezas y que se envíen a las comunidades donde hay un carpintero que no tiene carpintería y él se encarga solo de ensamblarlas. Así podemos llegar a comunidades metidas en la selva.

¿Y después de eso qué pasó?
Hicimos un diseño lindo, pero era difícil escalarlo en todas las comunidades. Justo para ese momento, el Ministerio de Educación tenía un ministro que estaba muy enfocado en la región de la selva. Creó un grupo táctico que se llamaba Plan Selva, donde estaban rediseñando la estructura de la escuela para que se adapte a las condiciones climatológicas, ambientales

y culturales de las comunidades. Nos llamaron y nos dijeron que habían pensado en toda la estructura, pero no habían tenido en cuenta el mobiliario y nos ofrecieron trabajar con ellos. Yo, en nombre del equipo, fui al Ministerio de Educación y trabajé allí dos años diseñando mobiliario, pero esta vez ya pensando en que se iba a escalar a más escuelas de la selva. Hubo que pensar en licitaciones, producción en masa y proveedores.

¿Esta vez no eran las comunidades las que construían los muebles?
Cada vez que uno entra al Estado hay que sacrificar unas cosas por el bien de otras. Por ejemplo, se sacrificó la construcción local, pero se mantuvieron esos principios que habíamos aprendido de las comunidades de la selva. La identidad y algunos principios que se relacionaban a ventajas pedagógicas las incorporamos en este nuevo proceso. La idea de las carpetas, que tenían una forma muy especial, una especie de hexágono partido a la mitad, para que puedan hacerse una variedad de configuraciones grupales, se mantuvo. El balanceo se sostuvo de forma más acotada. También la idea de trabajar con tintes naturales, pero a nivel de producción masiva.

¿Y cómo fue la acogida en las comunidades? ¿También tuviste tiempo para evaluar después de que se implementó este proyecto?
Este proyecto se implementó y por un año estuve tratando de mandar a licitar en el Estado un prototipo para probarlo. Tiene que pasar las pruebas técnicas. Hay empresas que, básicamente, están golpeando un producto por 24 horas o más tiempo, hasta que se rompen. Según el resultado, te aconsejan reforzarlo en diferentes lugares. Había que hacer un prototipo de cada uno de los mobiliarios para aprobar, este proceso duró casi un año. Contratar un proveedor no fue fácil. Como eran diseños nuevos, los proveedores antiguos estaban en contra y querían influir –hacían lobby– para que se volviera a las carpetas de plástico o de metal porque ya tenían los moldes hechos. Esta implementación fue una lucha. Por fin se pudo hacer y elegí focalizarnos en las escuelas más alejadas, las que no tenían mobiliario o no lo recibían desde hace casi veinte años. Se produjeron y mandaron sillas a esos colegios. A uno de ellos se llega solo en helicóptero y el proveedor me contaba que sufrió más distribuyendo el mobiliario que fabricándolo.

¿La mayor parte del presupuesto se iba en el transporte y no en fabricación?
Sí, exacto. También tratamos de reducir la huella ambiental en el proceso de fabricación, contratando proveedores de la ciudad más cercana a las

comunidades. Lo que pasaba antes era que el mobiliario se hacía en Lima y se mandaba a la selva. Eso implicaba un costo altísimo. Me mandaron las fotos del mobiliario en medio de la selva y fue muy emocionante. Además, era un reto porque tiene que ser lindo sin excederse del presupuesto. Como todo diseño, nunca es final porque con el tiempo se ven cosas que no funcionan bien, entonces después fuimos sugiriendo modificaciones para que funcionen de la mejor manera y se facilite la distribución. Con lo que más sufrimos fue con la antropometría. Todas las sillas y todas las carpetas están pensadas con medidas del cuerpo que se sacaban de libros de hace años y eran de figuras japonesas o de Estados Unidos que no necesariamente representan las medidas del cuerpo de las comunidades de la selva. Se mandó a hacer un estudio antropométrico. El Ministerio fue a las comunidades a redescubrir cuáles eran las dimensiones corporales de las comunidades para que el mobiliario se hiciera de acuerdo a eso.

Eso estuvo muy bien.
¡Sí! El logro de un diseño es despertar una conversación. En este caso, acerca de cómo es la educación en la selva, qué es una educación intercultural y que no solo se da por el idioma, sino que también tiene que ver con el mobiliario que se utiliza. Nos dimos cuenta de que hemos dejado de observar cosas por mucho tiempo, como el tema de las medidas de los cuerpos, que es algo a lo que deberíamos estar atentos. O cómo son los procesos de producción locales: ¿cómo es nuestra huella de carbono? En el proceso, uno como diseñador va aprendiendo y también va levantando banderas. Uno va diciendo: "Esta información no la tenemos completa"; y ayuda a que el aparato estatal empiece a enfocar sus esfuerzos donde más se necesitan.

¿Levantar y elegir banderas es parte del proceso de diseño?
Claro. Por ejemplo, en este proyecto, al ser escalable a todo el país, hay cosas que dejar de lado. En un momento me dijeron: "El balanceo lo vamos a quitar". Y yo contesté: "No, hay que encontrar una manera de hacerlo porque sé que esto es lo que más van a apreciar los chicos". Lo mismo pasó con la codificación de color. Quería que cada grado tenga un color distinto de mobiliario en las patas, porque cuando la comunidad hace fiestas sacan todo el mobiliario y cuando las regresan se mezcla todo. Entonces, tienes una mesa altísima y una silla bajísima y el niño termina en una posición horrible para estudiar. Eran pequeños detalles que eran determi-

nantes en el uso. ¿De qué me servía hacer un estudio antropométrico si al final las mesas y las sillas iban a terminar mezcladas? El color funcionaba como un código para entender las proporciones.



Cuando termines la maestría, ¿tu idea es quedarte trabajando en Perú?
Sí. Una maestría puede ser en Estados Unidos o Europa, para compartir experiencias con personas de otros lugares. He aprendido mucho de personas de la India, de África y Europa, pero siempre mi objetivo es regresar a Perú para aplicar mis conocimientos. Soy un apasionado del mobiliario para la educación y trabajar en el Ministerio me abrió los ojos a todo lo que se necesita hacer. Eso me ha ayudado a definir mi ruta y mis intereses personales. En algún momento, quiero volver a enseñar, hacer un curso para ayudar a maestros a incorporar tecnología. Pero no que la tecnología sea darles una laptop a los chicos, sino que las experiencias de aprendizaje con tecnologías sean diseñadas al servicio de los maestros y los estudiantes de las poblaciones vulnerables.

Cuando vos hablabas de la educación intercultural contabas que tu pensamiento fue evolucionando y que ahora no pensás lo que creías al principio. ¿En qué sentido lo decís?
Ahora que estoy haciendo una Maestría en Educación, me cuestiono mucho el tema de quién ha puesto la narrativa de qué es la educación. ¿Qué es la buena educación? Cuando veo en retrospectiva la educación intercultural, se ve la manera en que el discurso hegemónico se inculca a las comunidades nativas. Si yo le enseño primero en su lengua nativa, para que vaya evolucionando poco a poco al español, lo que estoy haciendo es decirle que el español es más importante. Estoy usando su lengua nativa como un camino para que aprenda español, que es lo que me importa. Creo que un enfoque pedagógico adecuado sería darle el mismo valor a su lenguaje nativo. La interculturalidad no es solamente adaptarlo para que ellos puedan acceder a la cultura occidental, sino también identificar las cosas que tienen ellos que la cultura occidental pueda incorporar en su propia cultura, reconociendo el valor de sus saberes. Creo que la educación intercultural, como está planteada ahora, todavía tiene un sesgo colonizador. Hay una falta de reconocimiento de que en esa interculturalidad, la otra cultura tiene cosas para aportar que pueden ser valiosas para todos.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 222
Codiseñar mobiliario educativo intercultural
(Perú)



LULA CAPRIEL

La artesanía como fuente del turismo

02	09	2021

Lula Capriel es una diseñadora industrial guatemalteca, fundadora de Estudio 89, una organización que tiene como objetivo generar estrategias, a través de su disciplina, para innovar y mejorar la calidad de vida de las personas y sus entornos. En esta charla cuenta sobre un proyecto de colaboración entre artesanos y diseñadores promovida desde el Ministerio de Economía y en relación a la Cooperación Internacional.

¿Cuál es el abordaje que realizan para ejecutar su proyecto?
Trabajamos tanto en el sector gubernamental como en el sector académico y el privado. El enfoque que tiene el estudio es directamente de innovación social. Somos una empresa privada que hace sinergia con los otros sectores para llevar adelante proyectos de impacto social.

¿Podés describir algún proyecto que consideres relevante?
Hemos trabajado de la mano con el Ministerio de Economía la línea del sector artesanal. Dos proyectos vienen a mi mente. El primero ha sido el proyecto llamado “Mi pueblo, mi producto”, que es un programa que busca revitalizar la economía del sector artesanal en las comunidades, utilizando los recursos locales, rescatando y promoviendo los valores cul-

turales propios de cada territorio. Tiene un punto de despegue crucial en el año 2020. Uno de los canales de comercio de la artesanía de Guatemala es el turismo, y este sector fue uno de los más golpeados por la pandemia. Entonces el programa buscó revitalizar las dinámicas económicas del sector. El otro proyecto se llama "Concurso Nacional de Innovación, Artesanía y Diseño" (KAKAW), que reúne a artesanos y creativos para promover la sinergia del conocimiento y la experiencia del sector artesanal. Busca impulsar el desarrollo en cerámica, carpintería, textiles y crear nuevas líneas de diseño que preserven el conocimiento de los oficios y las técnicas de las diferentes regiones del país.

¿Cuál es el porcentaje de la economía guatemalteca que se basa en las artesanías?
Guatemala tiene aproximadamente un millón de artesanos en una población total de 16 millones. El gremio artesanal está conformado en un 70 por ciento por mujeres. Es el segundo sector, después del agrícola, con más espacio laboral, pero no es sinónimo de calidad de vida o calidad de trabajo. Por ende, es necesario pensar en mejorar estas dinámicas no solo desde un sector gubernamental, sino también desde lo académico y lo privado. Creo, en lo personal, que es uno de los sectores que representa mejor la riqueza que tenemos como país.

¿Por qué al gobierno se le ocurre, para enaltecer y resaltar este sector, recurrir a un estudio de diseño?
Es un avance para el gremio que el gobierno inicie la cocreación de estas estrategias con equipos interdisciplinarios y que tome el Diseño Industrial como una de estas disciplinas. Una parte crucial de esta conexión ha sido gracias a la academia. Desde el gobierno se iniciaron estas alianzas con universidades y de la mano de cooperación internacional para apoyar a esta industria creativa joven. Creamos estos espacios para aplicar nuestro conocimiento al contexto y a nuestra realidad. Sin saberlo, fue una experiencia donde el mismo gobierno empieza a conocer mejor el Diseño Industrial.

¿Cuál fue el rol de los artesanos?
La parte inicial del programa “Mi pueblo, mi producto”, en el año 2020, consistió en colocar tiendas antena –espacios físicos que ofrecen las artesanías– en el aeropuerto; porque hubo una reapertura después del

cierre por la pandemia. Cuando se reabrieron los vuelos internacionales, vimos que el aeropuerto era un punto clave para recordarle al visitante lo que merece la pena de Guatemala: la artesanía. La intención era crear a través de este programa un recorrido visual sobre toda la riqueza cultural que tenemos por nuestros territorios. Una parte clave fue llevar a los artesanos, a quienes se capacitó, para que pudieran vender y comunicar sus productos a las tiendas antena. También ellos venden y promocionan sus territorios. Se seleccionaron artesanos de Antigua Guatemala porque ese es el destino principal de turismo para nuestro país.

En general, en los aeropuertos las artesanías son carísimas, están exhibidas muy *for export*. Cuando una las ve en el contexto del aeropuerto, quizá no den tantas ganas de acercarse a comprar. ¿Qué trabajo hicieron ustedes para que eso fuera diferente?
Cuando hablamos de un espacio como el del aeropuerto, los porcentajes de impuestos cambian y por ende el producto es mucho más caro. Por eso, esta estrategia no se dirigía puntualmente a ventas finales en un aeropuerto. Tomábamos el concepto del *retail*, es decir, exponer, promocionar productos para que fuesen ganchos para empezar a dinamizar este turismo hacia el territorio de los artesanos, que es Antigua Guatemala.

Entonces, es un espacio para los turistas que llegan, no para aquellos que salen del país.
Se colocaron tiendas en ambos puntos. Pero la estrategia de marketing no fue dirigida a una venta, sino a un reposicionamiento.

¿Y qué devolución obtuvieron de los turistas?
Esto nos dio pauta y un escenario más real de lo que estábamos promocionando. Nos dimos cuenta, incluso, de algunas debilidades que teníamos, no solo pospandemia, sino por el contexto general del país con relación al sector artesanal. Vimos que el sector debía innovar y generar nuevas rutas para promocionarse a través de sus territorios. Detectamos esa problemática: ¿cómo el sector artesanal de Guatemala se promociona correctamente por regiones? Esto nos hace hablar de la estrategia “una ciudad, un producto” (One Town, One Product). Es una estrategia asiática, por la cual se propone sacar lo mejor de un territorio, vendiendo y promocionando a través de él.

¿La idea es que la artesanía sirva para promocionar un territorio y que la gente viaje allí motivada por la artesanía?
Totalmente. Teníamos a los artesanos pero no teníamos aún esa línea de diversos productos que permitieran promocionar la cultura de Guatemala. Con esa conclusión empezamos a pensar una nueva estrategia para el 2021 y nace KAKAW.

Me llamó mucho la atención, cuando leía las bases del concurso, que para presentarse siempre tenía que haber un artesano y un diseñador trabajando juntos.
Claro, porque hablábamos de innovar. Con el equipo interdisciplinario nos dimos cuenta de que tenemos a los maestros artesanos que tienen este conocimiento heredado en las manos y a un gremio creativo que está creciendo y se está posicionando. Necesitábamos lograr el balance de co-creación para que este conocimiento evolucionara.

¿A los diseñadores que se presentan les dan algún tipo de formación o valoran algún tipo de proceso?
No se les dio una introducción, sino más bien un seguimiento del equipo organizador y del jurado que seleccionó los proyectos.

¿Esto era para balancear esas asimetrías de poder que a veces suceden cuando está trabajando un artesano con un diseñador?
Totalmente, eso buscábamos con este seguimiento. La intención fue hacer una convocatoria donde el enfoque sea crear equipos. En esta convocatoria se inscriben las ideas, se analizan en un comité evaluador. Si lo que queríamos era proponer un concurso de innovación, teníamos que aplicarlo a todo su proceso y cuando hablas de innovación, hablas de proponer una nueva forma, reinventar el método, pero considerando diversas perspectivas. Por ello fue que al conformar el comité evaluador consideramos varias perspectivas: diseño de producto, cultura, emprendimiento, innovación y turismo.

La intención fue evaluar las ideas considerando que no tenemos un objetivo igual, sino tenemos dos grupos objetivos: el de creativos emergentes y el del grupo de artesanos con el conocimiento empírico, sin formación académica. Se consideraron estos factores. Al pasar a la primera fase, en la que el equipo materializa la propuesta, entra la estrategia de acompañamiento. El comité no se limita a la crítica sino que también da

apoyo y sugerencias para potenciar esa idea y que, finalmente, resulte una propuesta innovadora.

¿Y cuántos proyectos terminaron eligiendo?
Fue una convocatoria de más de 125 aplicaciones, pasaron a una segunda ronda un total de 65 proyectos.

¿Y ahora en qué situación están?
Vamos por la segunda fase de un total de cuatro. La primera fase fue la convocatoria; la segunda, la selección de quince propuestas para ser materializadas. La tercera consistirá en el acompañamiento en el diseño, la innovación y la comunicación. Y la última fase será la elección de ganadores. El concurso dura un año. Lo que más nos interesa es mejorar la narrativa para presentar el concepto de diseño inspirado en un territorio y cómo esta comunidad logra transmitir su identidad cultural a través de una línea de productos.



¿Ustedes quieren que todos los productos del mismo territorio estén relacionados, para hilvanar esa narrativa?
La relación que se tiene es una sola palabra: Guatemala, que abarca la riqueza que tenemos en los diferentes territorios, etnias, costumbres...

¿Y todo esto está financiado por el Ministerio de Economía de Guatemala?
Por el Ministerio de Economía y el apoyo de Cooperación Internacional de la República de China (Taiwán).

¿Y por qué Taiwán? ¿De dónde viene esa alianza?
Por amistad diplomática. La República de China (Taiwán) ha instalado sus programas de cooperación en Guatemala, con el objetivo de apoyar el desarrollo de diferentes sectores: agrícola, artesanal, empresarial, salud, entre otros. Estos sectores son seleccionados a partir de estudios previos con relación al contexto socioeconómico para que de esta manera "la ayuda" que ofrecen sea aprovechada por muchos guatemaltecos. Taiwán, habiendo sido nominada capital mundial de diseño en el año 2016, tiene claro el potencial de la industria creativa, con relación al sector artesanal, y por ello crea su metodología "una ciudad, un producto", la cual comparte con Guatemala. Es una alianza bilateral de países que tienen el objetivo de apoyar y desarrollar a estos sectores a nivel internacional.

¿Aparte de este concurso están haciendo otros proyectos con Taiwán?
Sí, esta Cooperación Internacional tiene diferentes espacios donde se generan proyectos. Trabajamos en la industrialización del bambú, agronegocios, salud materno-neonatal y este proyecto para el concurso KAKAW, de revitalización de la artesanía y emprendimientos juveniles.

¿Cómo ves el futuro del diseñador guatemalteco?
Con retos. Creería que hay una ventaja para Guatemala, al igual que para todos los países latinoamericanos, que son las nuevas tecnologías. Las plataformas digitales nos están permitiendo romper barreras no solo de conocimiento, sino también de oportunidades. Es inspirador ver el auge y la fuerza que están tomando iniciativas como las Tecnolatinas, empresas privadas de nuestra región, que tienen una base creativa, científico-tecnológica, y donde ves el Diseño Industrial presente. El diseño busca la mejora y evolución de procesos, formas, hábitos y experiencias, por eso veo un futuro prometedor para el gremio creativo de Guatemala. No pue-

des hablar de mejorar sin mirar al futuro y no puedes avanzar hacia el futuro sin ciencia y tecnología. Hay que iniciar esta conexión entre diseño, ciencia y tecnología.

¿Qué lugar ocupan los artesanos, el saber ancestral, los territorios y la naturaleza en ese futuro?
Es que cuando hablas del conocimiento ancestral, estás hablando de la tecnología en su pleno origen. La artesanía es considerada la primera tecnología del ser humano y es necesario que no se olvide o se malinterprete el saber ancestral. La artesanía no es algo del pasado o sinónimo de lo que no funciona. Todo lo contrario, es cuestión de evolucionar ese saber.

Escuchala en Spotify
Entrevista no. 259
Acompañamientos
(Guatemala)



EPÍLOGO

Por Nathaly Pinto

Diseño y diáspora, como podcast de diseño social, realiza un ejercicio, en particular en esta reversión a libro, de pensar, hacer y compilar entrevistas que muestran cómo el diseño se puede articular con distintas luchas de comunidades históricamente marginadas, contra condiciones coloniales, racistas, patriarcales y clasistas.

Así, en este valioso tejido y exposición de intervenciones de diseño, vemos cómo las demandas y necesidades de algunas comunidades indígenas y otras rurales –afro, campesinas, migrantes y de mujeres desplazadas por la violencia– pueden, en Latinoamérica, ser apoyadas por procesos creativos de producción de recursos materiales y por soportes de otros conocimientos, a través del diseño.

En este recorrido que nos acerca a territorios ricos y diversos, complejamente marcados por condiciones de exclusión, desigualdad e injusticia, seguimos el curso de los diseñadores y diseñadoras y, desde la Patagonia al Chaco Austral, pasando por la Amazonía andina, el Valle del Cauca, el altiplano de Guatemala, hasta la reserva maya de Calakmul. Observamos cómo una cuestión importante para sostener estos proyectos está en lograr la infraestructura necesaria para poder pensar en el ejercicio de la profesión que –fuera del espectro puramente comercial– consigue que sus conocimientos y habilidades se orienten a satisfacer necesidades urgentes y socialmente más extendidas.

La construcción de formas de colaboración, alianzas, y el aprender junto a estas comunidades, nos hace pensar en la posibilidad de un diseño que comienza a gestionar un acumulado fuera de los espacios de privilegio. Esto, al mismo tiempo que es alentador, da pie a nuevas reflexiones que se abren a través de las conversaciones. Las entrevistas problematizan lo que hacemos y lo que no podemos hacer los diseñadores como trabajadores de una profesión con fuertes vínculos con el mercado. Lejos de darnos caminos concretos a seguir, proponen nuevas preguntas provocadoras sobre el proceso de apoyar espacios de resistencia de comunidades en condiciones de marginación. Las he enmarcado en tres grandes grupos:

¿Quién puede desafiar la relación entre el diseño y el mercado?
¿Cuáles son los distintos roles de la academia en el diseño con comunidades marginadas?
¿Cómo se proyectan en el tiempo las colaboraciones entre distintos actores en el diseño y comunidades marginadas?

El recorrido por proyectos tan diversos, construidos a través de propuestas de colaboración innovadoras, nos lleva a indagar lo que llamamos aquí *Diseño y territorios*, como un tipo de trabajo de *producción colectiva*. Es decir, a mirar qué sostiene esa construcción productivo-social y cuestionarnos cuáles son los recursos que sustentan su infraestructura de colaboración. Las distintas articulaciones que observamos en las entrevistas –entre comunidades en condiciones de marginación y la academia, las organizaciones de la sociedad civil, la cooperación internacional y, en el caso de algunos de los proyectos, el gobierno– dependen de una redistribución de aprendizaje, conocimiento, trabajo y financiamiento, entre estos actores, enlazados con la postura de intervención del diseñador-investigador. Entonces:

I

En este ejercicio, por un lado, los diseñadores tratamos de navegar críticamente sistemas sociales excluyentes, buscando espacios donde sostener contradicciones y apoyar resistencias desde nuestro trabajo. Aunque buscamos que el proceso de diseñar no esté controlado por *un* actor, este se provoca desde una intención de intervención de diseño. Y con esa intervención aparece una serie de acciones y reflexiones de trabajo de producción colectiva del conocimiento, motivadas por una ideología que se alinea con la búsqueda de la expansión de los límites de una disciplina y práctica que tiene menos historia y recursos desde donde apoyar dichas contradicciones y resistencias. Por otro lado, en una dimensión práctica, cuando actuamos con comunidades desarrollamos un trabajo en el que colaboramos con nuestro tiempo y conocimientos, mientras en el proceso de investigación ganamos capital social y económico y, generalmente, mayor estabilidad. En tanto, la red de colaboración, y en particular las comunidades, nuevamente enfrentan los

impactos de las condiciones de exclusión, desigualdad e injusticia social, que buscamos mejorar en conjunto. Entonces, más allá de las dimensiones ideológicas y prácticas y los privilegios que las acompañan, ¿qué nos dicen estos ejercicios sobre los diseñadores que *podemos* hacer diseño social y cómo buscamos transformar la realidad en comunidad?, ¿qué caminos están abriendo estas experiencias hacia la apropiación de procesos de diseño por parte de los actores con los que colaboramos?

II

Los proyectos se realizan a través de una intervención de diseño, es decir, de un proceso de producción creativa, en el que se unen fuerzas con distintas comunidades marginadas para lograr participar, incidir juntos, en la realidad social y cambiarla. Esta transformación intencional de recursos y del sistema se logra a través de distintas configuraciones de roles del diseñador-institución. Ciertos profesionales tienen el respaldo institucional de una escuela de Diseño; otros de un laboratorio de diseño, es decir gobierno y universidad; y otros trabajan desde proyectos personales de investigación dentro de la universidad. Los diseñadores, sus ejercicios y las dimensiones ideológicas y prácticas que los acompañan ayudan a abrir espacios desde sus distintas posiciones de poder en las instituciones. En esos ámbitos, los proyectos logran mantenerse en relaciones de distintos ciclos y alcances. Al ser una cuestión de relación de poder y no únicamente de financiamiento –es decir de capital material y simbólico, de pensar y aprender con otros–, aunque estas relaciones entre diseño y comunidades se han solidificado cada vez más a través de los años, el abrir espacios implica dedicar el tiempo, recursos y sensibilidad necesarios para construir la infraestructura colaborativa que cada vez enfrenta más retos y nuevas exclusiones al hacer frente a múltiples crisis. ¿Cómo logramos más ámbitos para este tipo de diseño que apunta a una división de recursos equitativa –no igualitaria– que potencie el poder de estas comunidades para ejercer influencia en la construcción de conocimiento en la sociedad? ¿Cuáles son los nuevos roles que las instituciones deben tomar en el diseño con comuni-

dades marginadas? Y, con esto, ¿qué nuevas formas creativas de mantener estas redes y articulaciones poderosas, que necesitan de continua activación y sustento, podemos encontrar?

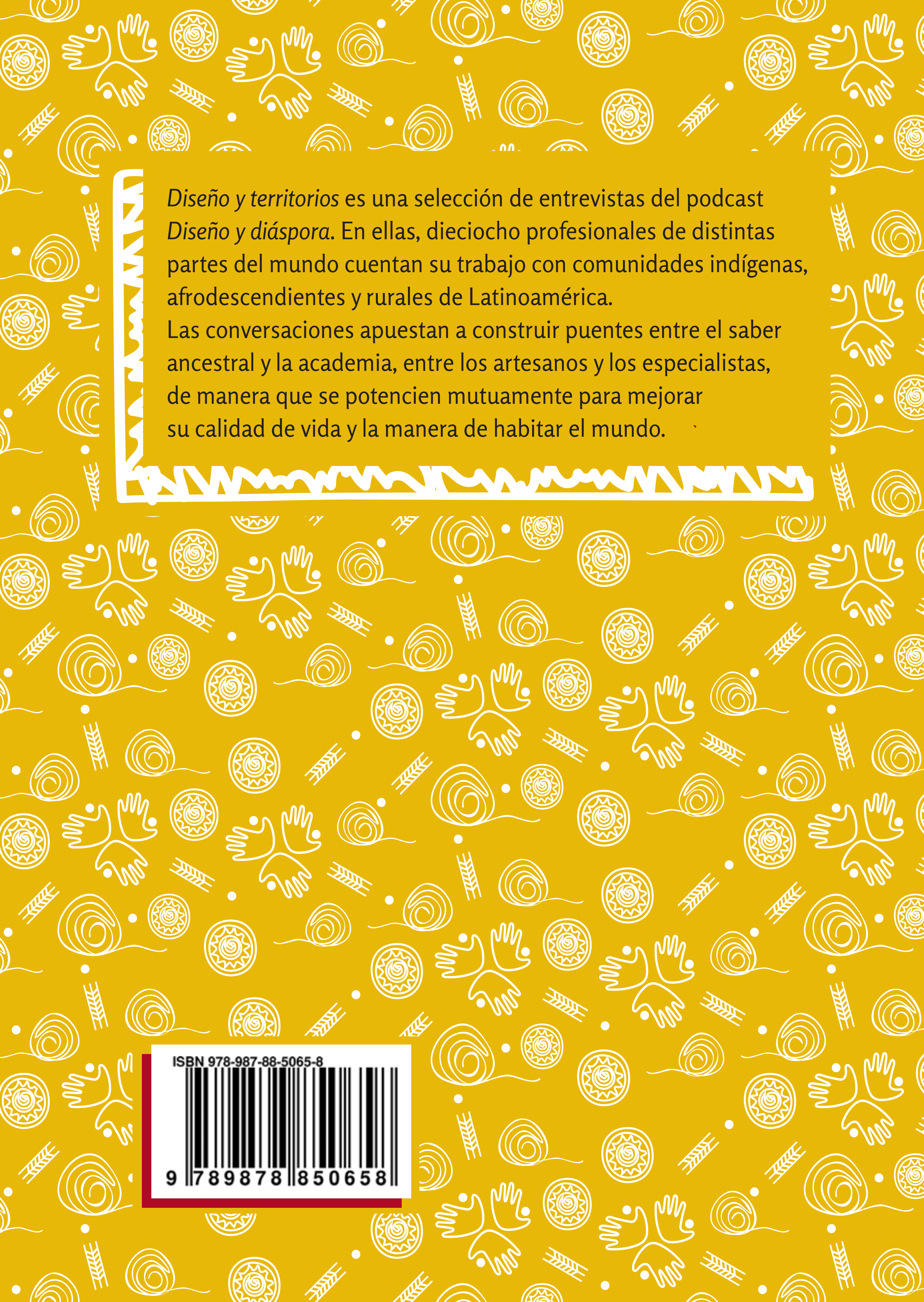
III

Aunque todas las reflexiones y preguntas anteriores se encuentran interconectadas, esta última particularmente nos lleva a pensar en articulaciones de colaboración que no hemos podido explorar en profundidad, y en las que todavía no tenemos suficiente experiencia. Mariana Salgado pregunta en varias entrevistas: ¿cómo se sostienen en el tiempo los proyectos?, una cuestión clave cuando luego de apoyarnos en la academia, observamos la necesidad de abrir nuevas vías, fuera de la universidad –con alcances limitados– y los gobiernos, con sus desatenciones históricas a territorios marginalizados. Parece ser que una de las alternativas emergentes es el trabajo con organizaciones de la sociedad civil y organismos de cooperación. Las primeras permiten vincular a la actividad de diseño con luchas y acumulados de resistencia históricos de las comunidades marginadas organizadas. Es decir, apoyar nuestras prácticas de diseño en historias existentes de trabajo colectivo. Y las segundas, sustentar los proyectos de diseño a través de organismos no gubernamentales o de cooperación internacional con capacidad de incidencia y financiamiento. Es decir, sustentar nuestros proyectos de diseño en organismos o países con fuerte capacidad de agencia; quienes llevan sus propias agendas, que tratamos de vincular a las de las poblaciones con las que trabajamos. Si bien estas formas creativas de producción ofrecen alternativas fuera de la fuerza inmediata del mercado, también traen, por un lado, nuevos desafíos relacionados con los límites de los conocimientos que manejamos ahora como diseñadores. Y, por otro, problemáticas relacionadas con el manejo de asimetrías en los encuentros. Entonces, ¿qué destrezas debemos desarrollar los diseñadores para coordinar y gestionar este tipo de cooperaciones?, ¿cómo podemos evitar reproducir formatos, incluso más sutiles, de cooptación y mantenimiento del conflicto?

Este recorrido nos deja con nuevas, complejas y provocadoras preguntas que –creo– no nos toca responder solo a nosotros. Es importante continuar ampliando estas conversaciones. Pensar en quien todavía no ha sido representado. Con quién queremos –¿debemos?– conversar ahora. Aunque oír hablar a las comunidades con las que trabajamos a través de los diseñadores ha sido una experiencia enriquecedora, leer a Alexandra Cuarán Jamioy y querer saber más nos muestra que, tal vez, el siguiente paso sea entrevistar a los miembros de esas comunidades de las que hemos estado hablando en *Diseño y territorios*. Con esto, se abre un nuevo recorrido para *Diseño y diáspora*: ¿qué piensan las comunidades de lo que hemos dicho y hemos hecho?, ¿qué es *Diseño y territorios* en su experiencia?, ¿qué nuevas formas de ver, practicar y acompañar a las comunidades, desde la disciplina del Diseño, consideran posibles?



Este libro se terminó de imprimir en Cooperativa Esquina Libertad,
Valentín Virasoro 1651, Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
en junio de 2022.



Diseño y territorios es una selección de entrevistas del podcast *Diseño y diáspora*. En ellas, dieciocho profesionales de distintas partes del mundo cuentan su trabajo con comunidades indígenas, afrodescendientes y rurales de Latinoamérica.
Las conversaciones apuestan a construir puentes entre el saber ancestral y la academia, entre los artesanos y los especialistas, de manera que se potencien mutuamente para mejorar su calidad de vida y la manera de habitar el mundo.

ISBN 978-987-88-5065-8

9 789878 850658